

محمد شكري

[www.mlazna.com](http://www.mlazna.com)

^RAYAHEEN^

# غواية الشحرور الأبيض



منشورات الجمل

[www.mlazna.com](http://www.mlazna.com) - RAYAHEEN

**محمد شكري**

**غواية الشحور الأبيض**

(نصوص تجرّني مع القراءة والكتابة)

**www.mlazna.com**

**^RAYAHEEN^**

## البطل والخلاص

هل مفروض على الكاتب أن ينقذ - في الوقت المناسب - أبطاله كما يحدث لروكاملول وجيمس بوند؟

في الماضي كان يتم إنقاذ البطل بكل المعجزات الغيبية والواقعية. إن فانتين 'تحتفظ' ولديها سر وصاية عن ابنها كوزيت تريد أن تظلمن عليها قبل وفاتها. وفي 'بائعة الخبز'، لكازافييه مونتابين، لابد من أن يكون جاك جيرود هو القدر القاسي على حنة فورييه لكي تُفني شبابها في السجن (أكثر من عشرين عاماً). وحين بعداً لما اعتبارها تكون هي والمجرم على موعد لتوديع هذا العالم. ومثل هذه اللحظة الصادمة تحدث أيضاً لبطل قصة 'العقد' لحي دو موباسان. إنها تستعبر عقداً لتحضر به حفلاً، لكنها تضيقه. وكان عليها أن تكذب في العمل المضني حوالي خمسة وعشرين عاماً لكي تشتري مثله. وحين ترده لصاحبه، معتذرة لها عما حدث، تخبرها صاحبة العقد أنه كان زالماً، وأنها أشقت نفسها طوال هذه السنين لاستخلافه. لكن الأوان فات؛ لأن البطلة شاخت حتى العظام.

بدون هذه الأحداث، للمحبوبة بشكل طيب، ساذج، وبإطناط باعث غي الملل، لم يكن ممكناً للقصة الإنسانية

ولد محمد شكري عام ١٩٣٥ في الريف بالمغرب. انتقلت عائلته اثر مجاعة إلى طنجة. دخل المدرسة بشكل متأخر (في أواخر العقد الثاني من عمره). أُرجمت أغلب أعماله إلى شعبيات من اللغات المحلية. يقم اليوم في طنجة. صدر له: مجنون الورود، قصص (بيروت ١٩٧٩)، الحبر الحالي، سيرة ذاتية روائية (الدار البيضاء ١٩٨٣)، المحبسة، قصص (الدار البيضاء ١٩٨٥)، السوق الداخلي، رواية (الدار البيضاء ١٩٨٥)، زمن الأخطاء، سيرة ذاتية روائية (الدار البيضاء ١٩٩٢)، جان جينيه في طنجة، مذكرات (الرباط ١٩٩٣)، تينسي وليامز في طنجة، مذكرات (الرباط ١٩٨٣)، السعادة، مسرحية (الرباط ١٩٩٤). صدر له عن منشورات الجمل: السوق الداخلي، رواية، ١٩٩٧، بول بولتر وعزلة غصنة، ١٩٩٧، جان جينيه في طنجة، تينسي وليامز في طنجة، ١٩٩٨.

محمد شكري : غواية الشحور الأبيض  
حقوق الطبع في اللغة العربية (بإستثناء المغرب)  
محفوظة لمنشورات الجمل ١٩٩٨  
الطبعة الأولى : كولونيا ، ألمانيا  
الطبعة الثانية : ٢٠٠٦

© Mohamed Choukri 1998  
© Al-Kamel Verlag 1998  
Postfach 800501  
50085 Köln , Germany  
Tel: 0221 756982  
Fax: 0221 7528765

المهزومة أن تحافظ على وجودها وتستمر. على هذا النمط الاستعطائي، في القصة والرواية، كتب أيضا ناثانيل هوثورن والحرف القرمزي، ليجسد لنا أخلاق إنجلترا الجديدة، حيث كان هؤلاء المهاجرون، المزمتمون إلى حد الجنون، يستعبدون بالرزنة البشعة، والشعوذة، وتقديس الأشياء، عن الفكر الشرق، والحرية الإنسانية.

وكتب المنفلوطي قصصه الموضوعية والمقتبسة بأسلوب يُقرنا في ثقافته اللغوية، واحساساته الرومانسية، لكنه يبقى أخف ثقلا من السجعيات السائدة في عصره. أما اليوم فلم يعد من المهم أن يعطينا الكاتب «بداية جميلة أو نهاية قبيحة» كما يقول ادريس الخوري. إننا نكتب عن الفصح والجمال كما هما. البداية قد تكون جميلة، لكن النهاية ربما لا يمكن إنقاذها. وكل إحام وافتعال لا يخدمان إلا ذوي النزعة الديماغوجية والشاعر المبهضة. إن الإنسان لم ينجح إلى هذا العالم ليتفنن بالجمال المطلق، ويكسب المحبة المجانية للأوساط الأغنياء الذين يرتجفون أمام الحقيقة المرعبة.

في قصة «الدفن»، لمحمد زفزاف، كان من الممكن للزوج أن يرمي جثة زوجته في أول حفرة ويتخلص من «صعود الجبل»، «وعرق جهنمي» يتقطر من مسام جلدته الضيقة المهترئة. «ماتت زوجته الطيبة، ودفنها بمشقة سواء في أرض صلدة قرب منزله أو في مقبرة القرية. إن ذلك لا يغير شيئا مما حدث، لأن نهاية حياة ما هي بداية لا شيء. إنه لا يعود إلينا أي شيء عندما

نلقد البداية والنهاية». لكن ماذا تعني القصة إذا تم هذا التخلص السريع؟ إن المسافة الطويلة (النهيار في الطريق، وتعب موسى...) هي مسار القصة قبل أن يعثر الزوج الطيب أيضا على طريق مناسبة توصله إلى المقبرة. ليس الحدث في موت الزوجة ودفنها، لكن ما هو في خياله من قلق عن انحلال زوجته في غيابه: «إسراته هناك في البيت ملقاة مثل كيس من التبن المبلل. لعل الجسد الآن قد أصبحت له رائحة كريهة مزكّمة، ولعل بعض الذديدان قد بدأت تتكون في أصابع الرجلين وهي تبحث لها عن ثقب ومنافذ لعالم الضوء». وربما تغطي جسدها ببساط من الدود. «ولو أنّ ثابا تسربت إليه من الباب شبه المفتوح بعد غيبته وتُهب الجسد الميت. وتخيّل زوجته التي طالما عانقها وضمها إليه بالحاح قد تمزقت لإرباءه».

إن المسلمين لا يحرقون موتاهم، والزواج سيّدان إذا هو لم يدفن زوجته باحترام لائق، لكن، من حسن الحظ، أنّ جثة الإنسان لا تشبه صخرة سيزيف، ولا عقاب بروميثيوس. إنّ قابيل يتعلم من الغراب كيف يدفن أخاه هابيل الذي بدأ ينتن فوق كتفه.

الحدث يحتاج إلى استمرارية، وداسة ومعاناة، أحيانا بدافع ما سيحدث، وأحيانا لتجسيم المسألة، لأنّ الحنين يُولد الصبر ويخفف من الانزعاج.

في الشيخ والبحر لمحنفواي نجد الحظ والمجهود، والخوف مما سيحدث. وفي ثلوج كليمانجارو هناك الموت الذي يرفرف

قريبا من هاري مثل الطيور الكاسرة نفسها التي تزعجه بتناكحها على مرأى منه. لكن الفوز في البحر أصعب من الإنقاذ في بيت الله (إشارة إلى مازي نفاجي في اللغة الإفريقية السواحلية وتعني قمتلجبل الغربية كما وردت في ترجمة الرواية إلى العربية). إن أمهلها (هاري وحسناء) شبه يقين. فالطائرة في طريقها إليها. أما شيخ البحر فهو في دوامة الحظ والخوف.

إن وجود جثة حقيقية محمولة ليس كالبحت عمن قتل، أو من يهدد بالقتل، تماما مثلما هو الفرق بين ما أفهمه وما أحكم عليه. إنني إذ أفهم قيمة الشيء يعني أنني أجسمه، وأشعر بوزنه، أستطيع تشييته، لكن حكمي عليه فقط لا يكفي، حيث تبقى هاربة توحى بالدور والسقوط.

فتحى الجنديون أو التيكروفيليون (عشاق مضاجعة الموتى) لا يتخلصون من جثثهم بسرعة. إن مجرد رؤيتها، في الأوضاع المشتتة قبلا، بعد الإشباع النشوي النهسي الآتي، يوحى بنشوة مزوجة، ولو بدون استئفاف.

أحيانا، تكفي رصاصة واحدة، لكن مرصول أطلق أربع طلقات أخرى على الجثة الهامدة التي غابت فيها الرصاصات دون أن يبدو عليها شيء من حركة. وبعد المرة الأولى، الحقيقية، فوق جمجمة ألونا إيفانوفنا، أعاد راسكولنيكوف RASKOLNICOFF الضربة الجزرية مرتين أخريين بكل قواه. أربع مرات أخرى، ومرتين بكل قوة... هذا هو السؤال المطروح. وراسكولنيكوف إذ اختار الفأس فإنما اختار أن يضرب دون رحمة، بكل ثقل

جسده النازل على الآداة. لقد كان خائر القوة قبيل الإقدام على التجربة - الجريمة. كل شيء كان مغريا على تنفيذ الخطوة - الجريمة: حديث الطالب مع ضابط في الخانة، حديث ليزايتا (أخت ألونا) مع التاجرة، حلمه بحادث دابة ميكولوكا المزيلة المسكينة المضروبة حتى الموت، أخته دانيا الناجية من فقس السيد سفدير بكايولوف، ولكنها، مع ذلك، ستبيع نفسها للسيد لوجين الذي يرتاح إلى مصاهرة نساء فقيرات، ثم فقره ومضايقة صاحبة المنزل له لعدم إيفائه بديونه، وضعه كطالب قديم فقط، الفتاة السكرانة التي لم ينجح في إنقاذها من بورجوازي يريد أن تصحو من سكرها بين أحضانها لأن سقوطها ضروري. لقد كان راسكولنيكوف مشحونا بالعنف حتى الجنون. إنه حتى أمس كان يشتم من قتل أي كائن حي، أما اليوم فلن يقرف من قتل حياة بشرية.

ليس هو الخوف إذن من قيام العربي القوي، العنيد في الانتقام، ولا هي مقاومة العجوز الفاتية. إن المسيح قد رُفع، في اعتقاد المسلمين، وقتلوه وصلبوه عند المسيحيين. وخوف البعث من القبر لم يعد له وجود إلا في الأسطورة. حيث يقال أن المغاربة القدماء كانوا يسلمون موتاهم حتى العظم ويدفنون الهياكل وحدها. وآمنوا بالقرآن: «قل من يحيي العظام وهي رميم؟ قل يحييها الذي أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم» فكفوا عن هذه العادة بعد الفتح الإسلامي. إن هذا السر الغامض: لماذا أكثر من مرة، حين تكفي مرة، قد يجيبنا عنه المجرمون، وساديو الجثث وباقروها.

كان من الممكن لسعيد مهران (بطل رواية اللص والكلاب لتنجيب محفوظ) أن يتدبر أمره ويصرع الذئب أعدائه في أول لقاءه معهم، لأن حقيقة المؤامرة التي أدخلته إلى السجن، ظلت كابوسا يحذره مدة كافية ليعرف من أجل ماذا دخل إلى السجن وماذا عليه أن يفعل عندما يخرج منه. قد يكون حكمنا هذا عليه متعسفا، لكن سعيد مهران هو الذي اختاره لنا.

إن تصميم القضاء على الخونة يتطلب روح استشهاد كبيرة. إننا نقرأ الرواية من مرة أخرى بنفس نسمة الحربة إلى «وأخيرا لم يجد بداً من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة... بلا مبالاة... فلا نتأكد بالضبط من أجل ماذا بدأ حنقه، ولماذا استسلم في المقبرة! هل أراد أن يتخلص من شر الخونة (نبوة وعليش ورؤوف علوان) لأنهم «أصل البلايا» ثم يعود إلى السجن، إذا لم تصرعه رصاصات المطاردة، فيحقق البطولة المثل؟ إن أحداث الرواية تبين لنا أنه كان يتشبث بالحياة أكثر من الاستشهاد. ولعل هذا هو الذي اجتنب ثورته على الكلاب. وظلت هناك مسافة بينه وبين الانتقام لم يملأها سوى التردد المملي (نسبة إلى هملت) ورصاصاته الطائشة العبيثة. من المحتصل أن سعيد مهران كان سيحس بنفس الندم الذي شعر به مرصوف (بطل الغرب لكاسو) في زنتاته، لكن الفرق كبير بينه وبين جوليان (بطل الأحمر والأسود لستندال) الذي فضل أن يموت فداءً لذكركى حب - رغم إمكانية الفرار - وكذا كينيث كيمبسن QUENTIN COMPSON (أحد أبطال الصخب

والعنف لفوكتس) الذي ينتحر من أجل واجب أخلاقي متجدد فيه عن هوس زماني موروث؛ لأنه يجد مثير عشقه للموت في ضياع شرف أسرته عندما ضاجعت أخته كاتدس رجلاً عابراً جعلها تحبل منه. أما مرصوف فقد استسلم مثل دجاجة للذبح. كان عليه أن ينتحر عوض أن يستسلم للجلادين الذين حكموا عليه بالموت.

إن لجوء سعيد مهران إلى المقبرة لا يدلّ قط على أنه يريد أن يواجه مصيره بكل شجاعة رغم المساندة التي يقدمها له رفاهه الذين لم يتخلوا عنه: المعلم طريزان، صديقته نور وصبي المقهى! فوجوده في المقبرة لم يكن صدفة كما حدث في قصة "الجدار" لسانثر. لقد تحمل مهران المسؤولية التي لم يكن في مستواها. إنه يريد أن ينتقم من أعدائه بالموت ثم يتخذ ابنته سناء في آن واحد. هذا من المستحيل؛ فإما المسألة من أجل سناء أو الانتقام من أجل إثبات ذاته والقضاء على الذين خانوا طبقته. إن هدف رواية اللص والكلاب ليس بوليسيا أو فانتازيا لدغدغة المشاعر الساذجة. فربح كل شيء؛ الانتقام من الأعداء والنفاذ سناء لا يتحقق إلا في عالم ألف ليلة وليلة حيث يستعين الإنسان المغلوب بالجن والخوارق لكي ينجو من المطاردة. إن سعيد مهران لم تكن لديه إمكانيات الفرار إلا في حيز ضيق؛ فهو لم يكن ينتمي إلى أمة عصابة تحميه. والمساعدات التي كان يتلقاها من بعض الزملاء المهتمين مثله كانت مجرد مؤازرة، أو إعجاب ببطولة موعودة يلفظون بها غضبهم على الطبقة التي سحقتهم لتعيش على حسابهم.

نفسه بطلا. هو خال من أبة شخصية، لأن مفهوم البطولة أكبر من ارتبائه الذي قاده إلى ذلك المصير المؤوس منه.

قالت سناء: "لا"، إن لا يعا هذه مشحونة بما في رأسها مسبقا عن هذا الإنسان المجهول، مع ذلك فإن سذاجة مهران تستمر. وهتفت: "ماما! أليست هذه الـ"ماما" هي أيضا تأكيد لما في رأسها؟

إن الأطفال عندما ينطقون بهذه الكلمة يُحْمَلُونَهَا موقعهم الخدسي، الحرج. وموقف سناء هو: انقذيني يا ماما من هذا الغريب الذي حدثني عنه سيقا. ومرة أخرى تزعق سناء:

لا.

أنا بابا.

تراجع، لكن مهران يفتح:

أنا بابا، أنا، تعالي...

تزداد سناء رعبا فيزداد مهران يأسا:

أنا بابا، لا تخافي، أنا بابا...

إنها كلمات بالسة... لا تناسب قط بطلا خرج من السجن ليتقم من الذين خانوه، وخانوا القيم الأكثر إنسانية. ماذا عساه يُجدي، بآثره، أبا لا تتعرف عليه ابنته رغم إصراره، واستماتته قسي تشبهه بعطفه الأبوي؟ إن كل شيء كان جاهزا عنه من طرف الجميع: الأم مع ابنتها سناء، عlish مع حُمانته، وعلى رأسهم المُخبر. ولم يكن تشجيع الآخرين لسناء لتتعرف على أبيها لأول مرة إلا لعبة أخرى محبوكة جيدا للتخلص منه في إذلال. الموقف

لقد خرج سعيد مهران من السجن متحديا، ومن يتحدث لا ينبغي له أن ينتظر أبة رحمة: "أن يصني حساب مع الخونة، وفي المقدمة زوجته نبوية وعليش". ثم يقول: "ولن أقع في الفخ، ولكني سأنتفض في الوقت المناسب كالقذَر". لشيء من هذا يتم. إن السنوات الأربع التي قضّاها في السجن لم تكن كافية لشحنه بالتصميم؛ لأن التخلص من كل شيء يحتاج إلى كثير من الشجاعة، وسعيد مهران لم يكن إلا بطلا مسكينا يُرثى له؛ أقل حتى من الصدقة نفسها.

جاء سعيد مهران للشفاه مع عليش الذي كان يتمسح في ساقه كالكلب. وهذا التمسح ينام له اليوم مع أم ألبنته سناء ذات الست سنوات: "ثم ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة". إن هذه الجملة لا يُلِقُ لثوري أن ينطق بها. إنها جد رومانطيقية، لا تليق بمن خرج من السجن ليعلم عن نفسه كبطل جاء ليخلص نفسه والذين خُدعوا مثله. أنها جملة جد "ساذجة قسي فن القصص العصري". لم تعد هناك تشبيهات يوم بمائة عام، ولا أربع سنوات بالث سنة. ثم إن موضوع الرواية ليس ساخرا حتى يغامر نجيب محفوظ بمثل هذا الأسلوب للتلاعب. إن عالمنا اليوم إمامه معذورة كنبضات قلب سليم. "وكيف له - سعيد مهران - رغم ذلك كله بمقاومة هذه الرغبة الجامحة قسي ضمها. سناء إلى صدره حتى الغناء؟" إننا نشفق على هذا البطل الذي اختاره لنا نجيب محفوظ كنموذج ليصني حساب مع الخونة. إنه بطل مهزوم حتى النخاع رغم المحاولات التي يكابدها لجعل من

يتضح عندما نصح الدور الذي لقنوه للطفلة، ومن ثم صارت لهمجتهم معه أكثر صراحة، وأكثر فسوة لطرده.

"بالة مسكن بسيط كالساكن في عهد آدم". هل يعرف نجيب محفوظ كيف كانت المساكن في عهد آدم حتى يأتي لنا بهذا التشبيه الذي يخلو من فنية أسلوب الكتابة العصرية؟ ثم بعد ذلك يقول: "السلام عليكم ياسيدي ومولاي". عندما يكتب نجيب محفوظ مثل هذه الجملة يبعث في القاريء الكسل: "ياسيدي ومولاي". لا داعي لهذا الاعتراض: "سيدي ومولاي". "حذجه بعين رأت الدنيا ثمانين عاماً وراأت الآخرة". عجباً. حتى الآخرة رآها هذا الشيخ الحكيم. ما معنى أن يكون الإنسان قد رأى الدنيا؟ هل يكفي أن يولد ويموت؟ إننا لا نعرف عن هذا الشيخ أكثر من أنه كان يتزعم بعض الحلققات الدينية في نطاق محدود. ونجيب محفوظ نفسه قال في حديث لصحفي بأنه لا يكلف نفسه كثيراً في جمع مواد أعماله الأدبية. إن حياته محصورة بين المسجد والمنزل. وأحياناً تكفي جملة ما يسمعه، من خلال حديث، ليكتب قصة طويلة، وأنه ليس مثل همنغواي الذي يرحل من بلد إلى آخر ليجمع مواد أعماله، وأنه أيضاً ليس فيلسوفاً مثل سارتر أو كامو لشرح أفكاره الفلسفية في أعماله، وأنه يفعل في كتاباته ويقف حيث يقف به انفعاله. وهذا النقص في التجربة العميقة هو الذي يجعل معظم أبطاله يبالغون في تقدير الأحداث والأشياء التي ربما سمعوا عنها ولم يعيشوها.

"قلم يملك سعيد من أن يهوي على يده فيقبلها وهو يدفع دمة باطنية استقطرها من جو الذكريات والآب والأمل والسماء في الماضي البعيد". هذه هي مشاعر البطل الذي خرج من السجن لسبب حسابه مع الخونة. إنه يقبل يد شيخ يجسّد الجمود، ويتحب بمشاعر إنسان يتحسر على طفولته التي كانت توفر له كل شيء... إن انفعال سعيد مهراّن لم ينضج بعد، ولن ينضج بالنسبة لعمره قط. حياته كثرة يكشف فسادها الخارجي عن الدود في قلبها. "مولاي، قصدتك في ساعة انكرتني فيها لبتني". إن سناء لم تتعرف عليه: فإذا كانت قد سمعت عن أبيها هذا فقد كونت عنه فكرة رجل سيء السيرة من طرف أمها وعليش، زوج أمها. "خائنتني مع حقير من اتباعي. تلميذ كان يقف بين يدي كالكلب، فطلبت الطلاق محتجة بسجني، ثم تزوجت منه".

لقد كان زعيم الشباب فون شيراخ في ألمانيا النازية يعاني من محنته الكبرى في سجن شباندو للخلعاء عندما تلقى رسالة من زوجته الجميلة تعلن إليه بأنها ستزوج رجلاً تاجراً سيضمن لها مستقبلها. لكن ما أعظم الفرق بين مشاعر فون شيراخ الناضجة وسعيد مهراّن الذي ظل ابن الماضي في علاقاته! إن أمثاله، عندما تخونهم أنانيتهم، لا يستطيعون أن يبدؤوا حياتهم من جديد مع امرأة أخرى، وأشخاص آخرين، وعالم آخر غير عالم ما قبل أربع سنوات التي قضوها في السجن. "ثم تابعت المصائب حتى انكرتني لبتني". مرة أخرى تعاد علينا رتبة هذا البطل. إن هناك



فرقا بين أنكرتي وبين لم تعرف عليّ أبني: فسأله لم تنكره أباً تعرفه من قبل وإنما هي لا تريد رجلاً لا تعرفه أن يكون، هكذا فجاء، أباهما يمثل هذا الالتحام المربك، المخيف.

وينتهي الفصل الثاني بنفس السام الذي بدأ به: الشيخ علي الجنيدي سماوي الافكار، وبطل لا يجد مأوى آخر يأوي إليه، لأنه لم يعرف كيف يعيد حياته معنى إنسانياً أكثر مما كانت عليه.

في البداية لم يتذكر له رؤوف علوان المحرر في جريدة الزهرة. "أنت مجنون إن ظننت برحب بك من قلبي." هكذا بدأ سعيد مهران يسيء الظن بمضيفه - صديقه القديم. ثم ينهم صديقه هذا صراحة حين يقول له: "وهذا البهو الرائع كالبدان..."

قال رؤوف:

- وهل انتظرت هنا طويلاً ؟

- عصر كامل.

مرة أخرى يذكرنا هذا التعبير بمائة سنة، وألف عام من الانتظار عوض ساعة أو ساعتين. لكن هذا الزمن البائس متوقع من بطل فقد توارثه مع الواقع. لقد صار يستعجل كل شيء تدميري. إنه لم يعد وانثا من أي شيء. إن الاستعجال الزمني، وتضخيم ساعة بمائة عام، أو ألف، غالباً ما تصير عقدة المساجين المزمعة حتى بعد أن يتحرروا نهائياً.

كان سعيد مهران أحد تلاميذ رؤوف علوان في انتقاد أصحاب القصور قبل أن يدخل السجن، لكنه يخرج منه فيجد أستاذه

القديم يسكن "قصر الأنوار والرايا". قال رؤوف:

- أنت توهمني صرت واحداً من الأغنياء الذين كنت أحمل عليهم وعلى هذا الأساس أردت أن تعاملني.

يبدو أن القضاء على الذين يخونون ماضيهم الثوري يتطلب تخطيطاً أكثر من الذي أعده سعيد مهران. "بدأ القصر مسدول الجفون..." إن هذا التعبير الرومانسي عن سكون الليل لم يعد يتلاءم مع أسلوب العصر. نامت الحياطة (رؤوف علوان) في هدوء بدعي لا تستحقه البتة. "وحين يمثل سعيد مهران في سرقة أستاذه القديم أو اغتياله، لأنه كان أكثر حذراً وذكاء منه، يخرج ورأسه مثقل ببعض كلماته: "إن رأيتك مرة أخرى فسأحرقك كحشرة".

كان هدف هملت هو الانتقام لآبيه السيء الحظ. وسيكون ضد إرادة نظرية فرويد عن الأوديبيّة. إن هملت يحب أباه أكثر من أمه. إنه مثل أורست الذي ينتقم لآبيه أجاممنون، لكن فعل أورست أكثر تصميمًا من فعل هملت: فحتى حين تضعف إلكترا يبقى هو صامداً. لقد كان أقوى حتى من لدم شعب أرجوس نفسه. إن واجب هملت إذن هو أن يكون أكثر نزاهة من إحساسه العاطفي المرهف، لكن الأمر يختلط في ذهنه بمونولوج هلوسي، عتيق. إن كل شيء يتم في دواخله: مجنون ظاهرياً وعاقلاً باطنياً، مع التباس طفيف مُحير حتى بالنسبة لأكبر المحللين لشخصيته. غير أن من يصطنع تمثيل الجنون قد ينتهي إلى أن يشك في سواله: أهو حقاً أنا موجود أم لا؟ وهملت

من أجل الانتقام لأبيه لا يقضي على أعداء أبيه فقط لكنه يقضي أيضا على نفسه بترده في الإجهاد على خصومه. لقد اتاح لهم المجال ليعرفوا مخططة ويغتالوه. كل شيء يتم من أجل الشبح الذي يحمل روح أبيه. إنه يظهر ويختفي مخلقا وراءه أصواتا تنسج عليه مثل الكلاب التي لا تعض. يبدو أنّ شكسبير كان يعرف جيدا أهواء عصره. لقد كان على اتصال مباشر بجمهوره ممثلا ومؤلفا مثل موليير. كان عصر الهيام بالمرسح داخل المسرح، والفتعال الجنون، وخلق الأشباح.

إننا حين نقرأ معطف غوغول، إدجار آلان بو ووذرينج هايمست (مرتفعات وذرينج)، لإيملي برونتي، نجد أنّ هذه الحمى لم تكن قد فترت بعد. وحتى اليوم فإننا نجد الكثيرين من القراء ما زالوا يطالبون بعض الكتاب المعاصرين بخلق أشباح جديدة معاصرة لنا أو مستلهمة من الماضي: فأحيانا يكملي الحديث عن قصر مهجور، أو تسكنه أسرة معظم أفرادها مسنون، ليتخيل بسطاء الخيال النشوة المرعبة التي يتلذذون بها بمازوخية.

إنّ هدف المسرحية هو أنّ يتخطى هملت كل من يعترضه وينتقم لأبيه دون حذلق أو فلسفة ترجسية عن الموت، وخواطر عن الحب تسبب الغنة، لكننا نلوم سعيد مهران أكثر من لومنا هملت: مهران ثوري نظريا وعمليا. خرج من السجن ليقضي على بقايا الأفكار الباشوية الجديدة، يادئا من الذين خانوه مباشرة. أما هملت فهو أرسطو قراطي، مكبوت جنسيا، مثالي...

سعيد مهران ينام مع صديقه نور في فراش واحد، وقد يحميها من الذين قد يضحكون لها في وجهها ولا يدفعون لها جيذا خاصة إذا كانوا من الذين يبدو عليهم أنهم مستعدون للفرار تاركين بعض ملابسهم خوفا من العنف أو الاقتضاح.

لقد كان تولستوي على حق حين وصف شكسبير بالافتعال في مسرحياته. إن أبطاله يفتضون وقتا خرافيا، مملا، في مناجيات الأرواح قبل أن يجدوا خلاصهم في الموت. إنهما (هملت وأوفيليا) يتحولان إلى صنمين يتناجيان. بنسيان لذة اللحم والدم. ها هنا كل شيء قابل للحياة، لكن الحياة تموت فيهما: بصيران مجرد فكرتين تجريديتين: الزهو بالحب الذي لا ينتهي يُجنّ أوفيليا، ثم التاجيل غير المُجدي للانتقام من أعداء أبيه. إنه الخلاص في العجز عن الاستمرار. الحب في الموت كما في روميو وجوليت وفي كل حكايات الحب العذري المتلذذ بالإلام والتالم. تموت أوفيليا دون أن يستطيع هملت حتى أن يقبلها. ينتهي تردد هملت فتمتلك القاعة بجثث المجرمين القدماء والعنحايا الجدد. لكن لولا هذا العجز الطويل فلن تكون هناك مسرحية هملت، واللص والكلاب، والأيدي القذرة لسارتر. إن هوغو تعذب نفس مشكلة التردد في تنفيذ أوامر الحزب. وأخيرا يتم له ذلك التنفيذ بدافع الغيرة وليس بدافع الواجب السياسي. وهنا تحققت له الغاية في الاغاية كما نجد عند كانت KANT لكن هملت يموت ثوريا شهيدا، وسعيد مهران يجهزون عليه مثل كلب شريد. ويبقى الخونة يعيشون على

حساب جنبه، ولا مبالاة وغباء. إنهم سيظلون يقدفون  
بأمثاله حارح دائرة حياتهم للغممة، الجديدة كما يمثلها  
رؤوف علوان وأشباهاه، هي قمتها.

الكاتب، الغفاري، ومطلق أي إنسان هو حُرِّي اختيار مصيره  
حتى ولو كان في الاحتيار استعراضاً مأساوي: أن يطلق على نفسه  
كما فعل هسغوي، فإن عوح وناجدة الشاهدة<sup>(١)</sup>، أن تكون  
هناك صدقة محمولة بالثورة الرومانتيكية مثل موت بيرون، مزهة  
بحرية غائمة يسبقها نبؤ مشؤوم كعرق شيللي، تحد للرجعية  
كمحاكمة سقراط، ومقصدة جوليان<sup>(٢)</sup>، ومرصول<sup>(٣)</sup>. إنَّ موقف  
هؤلاء الثلاثة الأحرار، على الأقل، كان صد البطولة  
الاستعراضية مادامت العدالة التي حاكمتهم هي ميثاقين يقية أكثر  
سها واقعية.

معلقة، مثلاً، مشاعر الأبرار نحو أمي ماوي مارانغو وجريمة  
شمسية اصطدمت بالعودة إلى السبع، وضربة الشمس التي ذكرته  
بقيط ذلك اليوم القميص للقلب، وسحرة العربي الذي كان يُعسى  
مرصون بضل سكيه في وهج الشمس؟ أليس هذا العمل  
الاستعراضي حافراً لمرصول لكي يتحسس مسدسه في جنبه بعصى  
دموع الملح الكثيف ويحدث تلك الصحة في ذلك الساحل  
النصمت الجهمسي؟ مع ذلك، كانت لكل من هؤلاء الثلاثة

(١) شاعره اللبنانية. كتبت شعرها بالعربية. صدرت سيرتها الذاتية في مجلة «الف ليلة  
وليلة» حالت شهيدة حينها لشاهد الأستاذ لارواح الذي كتب به بجنون

(٢) بطل الأحمر والأسود  
(٣) بطل العرب بكامله

العرصة الأخيرة للسجاة، لكن حوليات برص كل عرصة تتأخ هـ  
ويعلل بصاد أمام السادة المحققين. "إني لا اطلب منكم أية  
رحمة... جرحتي بشعة، وقمت بها عن سابق تصور وتصميم،  
واستحق الموت".

كان هناك حظ آخر لمرصول مع قاضي التحقيق لو أنه اعترف  
بتقديس المسيح، أما سقراط فقد كان أكثر حظاً منهما حين أتاح  
له تلاميذه فرصة العزاز بإخاخ تحت حمايتهم، لكنه رفض غير  
أسف على شيء فاستشهد ببطولة ليصدم الذين حاكموه بالجهل  
والترمت.

أحياناً، تكون هناك حيرة: جان جاك روسو عُثر على جثته  
متورمة فوق الأعشاب التي كان يبلل قدميه بدهاء، استعان  
رفاهية الشعر بعد أن صار كاتباً عالمياً إنسانياً مؤثرة عليه أهوال  
الحرب، ولم يتخلف عنه جوزيف كيسل لنفس الأسباب، أما جاك  
لندن الذي أبحر في مركبه وهو يائس من الحياة فيبدو أكثر غموصاً  
خاصة بعد أن جمع ثروة كبيرة هو الذي كان ينام في قاطرة بمدينة  
ويغتنق على اصطدام تبدل القاطرات في مدينة أخرى. وفي الوقت  
الذي يكون هناك غموص، أو إصرار مجنون، أو ملء، فإنه أيضاً  
تكون هناك سقطلة واصحة، متوقعة من حين إلى آخر: إدغار آلان  
بو، زكي مبارك، وليام هوكسز وباك كروك الذين ادمسوا على  
الكحول حتى الموت.

إننا حين نقول: هذا لامعقول أو مات فلان ميتة غير معقولة  
فهذا يعني أنه ليس هناك حيرة نسقطها عليها أررار سحرية

يُصعظ عليها ولا تصاب أبداً بالعطب إنما هناك صدفة، سوء حظ غير مكتوب في كتاب مُستَرَوِّح الأرواح (المكان الذي تستقر فيه الأرواح). وببولوجيا هناك الذبحة الصدرية، الصرع، نزلة ربو حادة، الإشعاع المعمي والقيلة المحمومة وانت تقود سيارة...  
 اخذ أنه في الوقت الذي يحدث فيه هذا الخلل في الجسم يكون كل شيء قد انصرف. وأكيا، أوطقسيا، يحدث نفس الدمار كامو، مرعيت متشل، لورنس العرب، أنطونيو جودوي، David Antonio رولان هارت وإبطالو سعيهم الذين صرعتهم حوادث السير. إذن فهناك احتيار، وهناك عت أعمى. لكن أسوأ من هذا وذلك هو ما يحدث في القباب عن قصد دون اختيار شخصي، أو حتى سوء الحظ السيرهبي المثقل بالمحوم التي تنتهي لنبدأ من جديد ولا نغيب المعتقد الأبدي الذي يعمق حقد الإنسان عليه: نابوليون، مكسيم غوركي، عازليا لوركا وبول بيران ماتوا اعتيالا وحين مستقصي التاريخ المأجور، المساهم في الجريمة، يقال لنا بأسلوب مسرحي: إن نابوليون مات بسرطان الأمعاء، وكان له طبيب خاص، وعومل باحترام، مكسيم غوركي مات بالسُّل، رغم الأدوية الجيدة التي عولج بها في الداخل والخارج (سويسرا)، والرعاية الطبية اللائقة، أما لوركا وبول بيران فقد صرعتهما طلغات عسكريين وبأي تاريخ الإشعاع الدردي يقول لنا: إن شاعر نابوليون المحفوظ جيدا يكشف موته بالترينغ الذي كان يوصع به قطرة قطرة في طعامه وشرابه، ويعترف الذين ظلوا أحياء، بعد أن قلَّ الخوف، ولم يعودوا يهتمون بمصيرهم، ماداموا

قد ماهروا عمر اللاجدوى من إيقافهم، فعرف بأن مكسيم غوركي سيمم أعداء العمال ولم يمض بالسل وحده.  
 لقد كان هناك حقاً كبرياء حدسي، مهزوم، تجاه ثار المتصرين: أنطونيو وكينويانتره، هنلر وإلها براون وموسوليني وبيناشيا

قصتي "العصف على الشاطئ" كان قد انتقدتها سامي حشبة بطريقة تهكمية استصغارية في أحد أعداد مجلة الآداب البيروتية عام ٦٦، لكنه لم يكن دقيقاً: "ولكن محمد شكري يعرف عن بطله لحنون أكثر مما يعرف البيركامو عن بطله المسي الغريب. ويعرف أيضاً عن بطله المحنون أكثر مما يعرف سارتر عن بطله الشاذ المذاب من العادة".

أعتقد أن المقارنة التي وضعها سامي حشبة لبطل مع بطل كاموالغريب، ولروسترات لسانتر هي معروفة في النقد. إن قصتي (العصف على الشاطئ) لا تتوغل على قيم الضجج الإبداعي الكافي: فهي أول قصصني. غير أن هذه التبرير لا يعني الكثير أيضاً ما دام الكاتب مسؤولاً عن شجاعة في جميع مراحل تطوره. "ومثما بحث العرب عن مأواه في الموت كذلك راح ميمون يبحث عن مأواه في عمل انتحاري - بعد هجومه الأخير على الجنحيم - بلقاء نفسه في البحر".

إنه لا مرصول ولا ميمون بحث عن ملوث باحتياده. إن مرصول حين رفض الدفاع عن نفسه كان يعني أنه قد انصرف في موقف

اللابطولة وهرار ميمون في البحر كان عن شعور بدة عدم  
الاستسلام إن مرصول واغ بشكل ما تجاه كل شيء يحدث حوله،  
أما ميمون فيفكر بصطراب في عصر الأشياء: الشمس والبحر  
يعطيناه المنع، والفتح سيباع بشعنا بالعظ ليلحق بجويي وعندما  
يحبيب أمله ناعما، حتى في الأصداف التي يتعثر فيها ولا تتحول  
في يده إلى جواهر، لماذا يبقى له حبس يرى أن كل شيء يجري  
بالدخول إلى المجيء؟

إن الإطلاق عند مرصول حدث صدفة. لقد اعتبر القضية  
منتهية مع العربي العبد خضم رامون، وما جعله يطلق هو بقاء  
العربي هناك عن نرصد قبائلي مقصود، وتحد فروسي، بسكينة  
التي شهرها في وجه مرصول كاتعكاس مرآة في وجه شمس لاهية.  
كذلك لم يكن ميمون يتظر أن يجد هناك جويي جديدة معددة  
بشكل يخرجه من الجنة ويدخله الجحيم. إن ميمون ليس يوسع  
رليحا: عربي مرصول، وارتقاء ميمون على التي سقطت ورقة  
التوت عن فمها الأسفل، كلاهما مسؤول عن إطلاق مرصول  
وارتقاء ميمون إن فعلتهما هوى عليهما دون سابق قصد. أما  
ليروسترات و ميمون ففعلتهما الجنسي يختلف: فعل ليروسترات  
شدود مفتعل مقصود كمن يترصد صيدا، ليروسترات عتيق،  
وساديته ناتجة عن ترف ذهني، وملل اجتماعي، وأسلوبه مرصفي  
في التعرّيج عن العجز الجنسي الذي يعالجه. إن اشتغاله الجنسي  
يحتفظ لديه بخوفه من حس الأشياء الجبروتية مثل عدوى  
المحترقات أما ميمون فلم يكن مصابا باللاميز الجنسي أو  
بفعل قهري تجاه الأشياء.

إن ميمون يستعرض نفسه إلا مع نفسه لم يكن يجعل الناس  
يدوس بعضهم بعضا كما جعلهم ليروسترات. قد نلمح إثارة من  
غريب البير كاهو، ومن ليروسترات سارتر في ميمون محمد  
شكري، ولكنها إثارة سطحية قليلة العور، تدفع بتجربة الكاتب  
إلى ضرورة أن يبحث لها عن عمق فكر أكثر ثمنا وأصالة.

لقد قدمت ميمون في حدود بيئته، تجربته وتجربتي معه، مع  
ذلك، في استطاعتنا انقاد ميمون أكثر من إقناذا مرصول  
وليروسترات. كذلك لم يكن من الممكن أن يكون ليروسترات  
ميمون الذي يعالني مريحا من الجسود المبكر وبارتوبا الاصطهادا  
عما وصفه المؤلف صراحة هو بطل ليروسترات سارتر "إنني أيضا  
أتساءل عن كيف أمكن لسامي خشية أن يعرف بأن ليروسترات  
مصاب بما وصفت به ميمون صراحة؟ إنه يقول لاجنون  
بارادته، لكن في علم النفس يعرف أنه ليس هناك من يتعمد  
الجسود بارادته. إن يهرون كان يشرب الخمر في حمامم بشرية،  
دانتي لا يكتب أجمل أشعار كوميدياه الإلهية إلا حين يكون  
مستندا إلى شاهد قبر، جان حاك روسو ويتوهس تاتيهما أحسن  
أفكارهما وهما يتمشى إلى بين الحفول. إن هذه دوافع سلوك  
قهري أو استهتارية، لكن ليست حالات جنون يراي. هناك  
شدود قهري، لكن من الصعب أن نقول إن دون كيجوتي،  
هممت وليروسترات كانوا محتاجين بارادتهم. إن من يحارب  
بحسب هربل الطواحين، وقطعان الماشية لينفس عن مثاليته  
الخائبة ليس كمن لا يأكل طعامه إلا إذا جعل حادته يقسم له

أنه حقيقة قد غسل الصحنون جيدا بالصابون والماء الساخن. إن هناك فرقا بين من يعاني الخوف من الجراثيم وبين من يريد أن يثبت لإرادة انتصار مخبر على الشر ولو في الوهم. لذا يصبح أن يكون ميمون مجسوبا لا لإدائها وليس من أجل أن يعبر واقعه مثل ابروسترات. إذ من يريد أن يعبر واقعه، فلا حريته تركمت عليه، لا يكون قد مصاب بالانصمام الشخصي. ميمون كان يعرف الناس الذين عاش بينهم، وهم يمكن ينتظر منهم حيرا ولا عسفا لإنقاده. إن وضعه كانت فيه معاصرة بدها وأحترار أن يهبها على طريقته المروية. لقد أراد أن يتخلص من القهر الاجتماعي. والإنسان حين يحور يصير متاع الناس لديه مُشاعا، إذا لم يسعفه في الوقت المناسب إن الرعيف الذي خطفه حان عالجاً هو صدقة مُتخصصة في فعل سرقة وموت فانتيس ومارتا البالية<sup>(١)</sup> إذانة تصور حوارية المصابة بعقدة اغتصاب أو مضاجعة البروتيتارية ثم احتقارها لهذا يكون رد فعل هذه الطبقة المستعمدة (بفتح العين)، في جميع المستويات، عدلا. لقد أثبتت أبحاث علم الجرائم الجنسية أن أغلب الضحايا من الطبقة البرجوازية. إن هجوم ميمون على حواء التي أخرجته من السقيم، وأدخلته الجحيم، هو هجوم مشروع. لقد كان كل شيء معربا: ورقة الثوت التي ذهبت بها سمات العسيف الرزقاء، استلغاها في وضع ذكره بجوي التي لم يستطع أن يمسها، ولا أن

(١) يغفل قصة جنون حواء في كتبه عرفت صروج. كانت تسمى لو كتب الحياة حاما أديا لنهر من واقعه المسموي

يلحق بها. لم يكن في إمكانه مد هجرته حتى أن يستأنف حياته مع امرأة أخرى. إن الإنسان لا يدخل الجحيم إلا مرة واحدة، عندما يسوء حظه إلى منتهاه، وقد وجد ميمون الباب مفتوحا فدخله بعنف كما عسلته قابله لأول مرة وعصرته على ظهره لتجعله يصرخ من أجل ثبات وجوده. إن حمم الجحيم تجعل الإنسان منعقلا، دمويا... ثم يُستخ ليخيف المُهْدِدِين بدحون جحيم ذاتي. إن وضع ميمون النفسي لم يترك له حتى الوقت الكافي ليتردد قبل الارتقاء على الشفراء للمرية. أعتقد أن سامي خشبة عندما كان يكتب: "إن ميمون لا يشبهنا، وليست به إشارة واحدة من التشابه معنا" كان يتحول هراكشباين.

إن ماثيو<sup>(٢)</sup> لم يكن ينتظر صباطه الخائس لكي يقدوه عندما وقف وراح يطلق ضد كل شيء في مقاومة مجنونة. من كان يستطيع أن ينقد فرانز<sup>(٣)</sup> وأباه وها في طريقهما إلى نهايتهما الاحتمالية؟: كوايس فرانز الحرية، أزماته القلبية، ذكريات حبه للحرم مع أخته ليني، سرطان خلق أبيه الذي بدأت كخته تسبقه بالحناء، وبدمه على كل شيء في حياته. إن هذه العذاب بذكروا بما كان يعاني بروميثيوس. وحظير هو الإنسان الذي ليس لديه ما يخسره كما قال جوته GOETHE إن نبي كانت تعلم بفرار أخوها وأبيها النهائي، لكننها، هي أيضا، كانت قد استقلت إليها عدوى جمال جنون أحيها وسط محكمة العقارب. لقد ترك ها

(١) البهل فرانسوي في دروب الحرية دسارتر  
(٢) لعد أبطال سبناه العودا دسارتر

في عرفته كل شيء لتتعلم جيدا كيف تحاكم أخطاء الأجيال، حتى يحسنه الفضائفة في الماضي. ربما في الإمكان انقاذ ليبي وفراتر الذي ربما سيقتني ياس أبيه عندما يكتشف ان ما ورثه مهدد بالمطاردة السارية، لكن لا يمكن لنا ان سدد فرار والسيد جبرلاش إلا إذا كانت لنا آلة إلكترونية تصعط عليها فتطير سيارتهما الأوتوماتيكية دون ان تمنع الأبواب هكذا يمكن ان نسمعها من الياس الآتي فقط، لكن سيبدأ كل شيء من جديد كما هي شهوة إيمان للإستيل، وصيق إستيل وغارسل من وجود إيمان وسيريف بعيد صحرته مكثودا بتعب إلهي لا يتهني.

ان سارتر لم يسلد ماثيو لأنه لم يعد يجد ما يقوله من خلاله. لقد تحدث عن ديكارث، وشعر بدمعه عندما ترك مارسيل بين احتضان دانيال الوطني، وحاول أن يفتح إيميش بان عوغان رسام عظيم ولأنها إذا لم تعجبها لوحته برشته علانته رسمها وهو مريض. إنه متساهل في كل شيء، حتى عندما يطلبه للتجديد الإجباري تاركاً لها مفتاح غرفته لتقجب في غيابه.

ماذا يبقى، إذن، للإنسان بعد أن يطلق الرصاص على كل شيء؟ إنه إذ يطلق على كل شيء، فيسبغ على نفسه. إن ما اختاره لنفسه اختاره بعيري من حلاتي. لقد تخلص سارتر من ماثيو كما تخلص سارتر نفسه من الريف الذي بدأت تكشف عنه تناقضاته تجاه بعض قضايا العالم.

قد يكون لبعض من شعور أحمد شوقي عندما قال لسائقه بهذا، بمعنى وهو داخل إلى منزله (كرمة بن هاني) مشيراً إلى الأرض المحيطة به:

— لماذا هذه الأرض العاتية كلها؟

قال السائق:

— لماذا تفكر هكذا في هذا اليوم يا بك؟

كان شوقي يكره سماع أي حديث عن الموت الذي يحشاه، لكنه في ذلك المساء بالذات تحدث هو نفسه عن الموت، وعن الأرض المحيطة بمنزله، وكم يمكن أن تسع من قبوراً ومن تأليب الصمير حدث له مع الشئون الذي اعترض طريقه في سيارته: فقد تجاوره أول مرة، ثم عاد إليه بعصية الطفل الذي حطم لعبته العريقة عليه بحث عنه السائق حتى وهدده وهدده بهمة جسيمة ربما لم يكن يحود بمشها من قبل على أمثاله

إن عجز سارتر عن إتمام الجزء الرابع (العرضة الأخيرة) من «دروب أخيرة» ليس لأن عبء الروائي هو الذي لا يسبحم وحده مع أحداث المقاومة — كما عثر هو نفسه — إنما لأنه قد تخلص من أهم شخصية كانت تتلاحم حولها أحداث الرواية. لقد حاول برويه، وشاهد أن يحطها لمستقبل غرب، لكن صبره بعد في الأسر مع إخوانهما. أخيراً تخلص شاهير من نفسه عن طريق مغامرة كانت تبدو فاشلة عن سابق حذس.

لقد حاولت سيمون دو بوفوار أن تشرح العموم الذي انتهى به موقف ماثيو، قالت ما معناه في «قوة الأشياء»: «إن ماثيو لم يمت، إنما هرب، ولستألف حياته من جديد مع إحدى للمنظمات السياسية في باريس.» من هنا يبدو لنا أن ماثيو لم يهلك تماماً، وأن الروح التي كان يقود بها تلاميذه العاشقين في دراستهم

ورملاهم الضائعين في حيرة مواقفهم الحزبية قد استيقظت فيه من جديد. لكن الإطلاق على كل شيء لا يكون إلا مرة واحدة، لأن الإنسان لا يقتل عدوه مرثى كذلك كان موقف ماثيو وهراس وأبيه السيد جيرلاش في سجناء الطوبى. إن أمثالهم لا يتحصن من الزيف إلا مرة واحدة ومطلق إنسان حر في أن يتخلص من ربه، ورهب الآخرين الذين يصاقونه في وجوده. إنه حقاً موقف عبثي، لكنه بدون هذا التمرد لا يمكن لوجود إنساني بقي أن يكون في العالم «أن يكون أو لا يكون». وكما قال بودلير «نحن ما نفكر فيه». إن ماهية الإنسان تعرض عليه أن يبرز وجوده وعمله فيه. ويهدر عنده ما قال: «الإنسان موجود للموت» كان يعني أن يحقق الإنسان منتهى نقاء وجوده.

## مفهوم للتجربة الأدبية

أمازل من ملهم أن يكون الكاتب، أو القاص، قد عاش تجاربه، كيما كان صراغها وإعراقها، ليقدمها لنا بنفس الدينامية التي عاشها بها؟

إن الأبدع، الحقيقي، يتجاوز التجارب التسجيلية، أو إمكان حدودها، في الخيال العلمي. ما يهمنا اليوم هو أن يعرف المدرع كيف يعبر عن جدوى تجربته العكسية أو الوجدانية. ليس فقط من أجل إقناعه بحقيقة حدودها وواقعيتها كما يريد البعض. إن التجارب الأدبية التي لا نحمل الناس مكتشفون من خلالها كيونتهم في أفضل حالات الاستحسان معها ليست أدبا وإن انتمت إلى الأدب. من حق الطغيانيات أن تسمى في حفل الأدب، لكن لنا أيضا الحق في أن نجنتها.

ليس سهلا علينا، دائما، أن نسمع تسرب المؤثرات الرائعة في الأدب، لكن علينا أن نعمل على اكتشافها وإدانتها. نحن نملك الكلمة الاخلاق، العكسية التي ثبتت وجود هذا الشيء أو تعبه ثم الفعل الذي يحسم لنا الأشياء. إن صراعنا هو كيف يسعى أن يتم هذا العناق (أحوار) الثلاثي لخلق عمل أدبي جيد ومتوافق.

الأشياء قد تحدث أو لا تحدث إلا رمزا كما في «مسح»



كافكا. أن يكون ريكاردو دي خوردا<sup>(١٠)</sup> القتال لـ: بيتر أندرسون في واقع حيالي أوحياي واقعي<sup>(١١)</sup>. سبق للتفكير في الأشياء أو هي تكتشف أثناء البحث عنها أكيد أن هناك تجارب عميقة، دنيّة أو موضوعية، لم تُكتب بعد. هل يمكن تصديق من عاشها دون أن يعرف كيف يرويها؟ لأنه من أن يعرف كيف يحلقها أو يساعد على حلقها. هدف الأدب لا يقتصر على أن يكون وثيقة اجتماعية، إنه، أيضا، وثيقة إبداعية في اللغة، والتقنية والأسلوب. حظ الإنسانية هو أن يعيش تجاربها مُبدع ومن سوء حظها، أيضا، أنها تحافظ على أعمالها الفكرية كما يحافظ الأطفال على لعبهم حتى بعد أن يملؤا من نوع التسلية التي تقدمها لهم. لتبرير هذا الاقتناء الفكري احتجرت له صيغ لغوية تحرسه من النسيان والتلف. التراث (حتى ولو لم يعد يتلاءم مع عصرنا)، الحرية الفكرية، المقدسات... الخ. إنها دائما صالحة هذه الأعمال. إذا رأت قيمتها للكبار تقدم للصغار كما هي أو بعد تحويرها. هكذا صار مراهقون اليوم قراء ما كنا نقرأ نحن في صغارا، لأنهم إن أية تجربة إذا لم تُدع في مستوى خلق تصورات وتحولات لا نهائية فإنها حتما ستتلاشى قبل أن تنتهي من التفكير فيها. صبرنا بعد بدافع اللذة التي تبعثه فينا رؤاها أو تفكيرها، كليتها

(١٠) بطل مسرحية مركب لا صيادة لا ينددرو كاسونا بقوده طعمه لاسرجاع لرونه براغوا للتسلسل إلى اكتشاف سرع من السعادة ثم يعرفها من قبل حينما كان في كمال رعايته لناديه

(١١) طوقه الذي يحدث ولا يكون منتظر حدوثه، وانكسار الذي يصبر وانما، لكنه بعد ما إلى حد لا يصدق وقوعه.

أو حريثاتها بعضهم يقتنع أن فليو سمعت من مصاحبة أشعر فيس طينة قروء كما تقول عادة السمك في دليل العرباء. بعضهم ما يرال مصاحج رميم هذا التراث في الخيال والواقع.

أعمال مرسيل بروس، جيمس جويس، فرجينيا وولف وبعض أعمال وليم فوكر (خاصة الصحب والعصف) سنظل نستعيدنا لقيمتها الفنية حتى وإن رأت قيمتها الاجتماعية والتاريخية رغم أنهم عرفوا كيف يمسون ويستثيرون للمشاعر التي رامتهم الإنسان في أعمالهم مازال يتحسس جلده ولحمه محاولا أن يتخلص من تعاهة العادات التي تحطط له حياته. غير أن الإنسان في أعمال غومبرو هير، GOMBROWICZ وروبر بجسي، ROBERT PINCHET وإطالو سيفو ITALO SVEVO صار لعبة، دمية مضحكة تعككت بعض مفاصلها. لم يكن هؤلاء يرون في العلاقات البشرية إلا عقدا للاستهلاك. حياة الإنسان في أعمالهم مستخرة، لا يحاطر بجلده إنما يحاول تقليد الآم الآخرين بحسن بشقائهم: عجز في الجسد وفي الإرادة كما في رواية «عسائنة رينيه» لـ: إيطالو سيفو، جئون استعادة الماضي كما في «عهد الصوت» CETTE VOIX لـ: روبر بجسي، وإعادة صياغة الإنسان كما في فيرديدورك FERDY DURRE لـ: غومبرو هير لكنه لا يفجعا عنه مباشرة مثل كاهكا الكارثي (نسبة إلى الكارثة)، الأسيا... إل غومبرو هير احتار الغروتيسك (Grottesque): السحرية اللادعة) التي تتحدى «العالم والإعلام في أعماله، و في حياته الخاصة، احتار تلك الحرية الداحلية التي عاش من أجلها

حوالي ربع قرن مضى في الأرجنتين: إنها الحرية الداخلية التي هي، بالنسبة لي، الشيء الأكثر أهمية. هكذا قال عن نفسه بيس الموضوع والتقنية هناك كتاب، شعراء وفنانون أدهشوا بتصوراتهم الفكرية أكثر مما أفتقروا بتقنياتهم: كهكنا، ألدوس هكسلي، جورج هيربرت ويدر وجورج أورويل الخ. هنري روسو (الرسام الملقب بالأمركي) مثلاً، تذكر عرابة خياله السادس (مثل بوحته المعجزة والأسد)، جيون الأبداع الجهمي عبد بوش، BOCH إنعذم الحياة مطلقاً كما لتحيل شوارع باريس برنار بوفي B BUFFET في رسومها. وفي نفس الوقت نقول عن جيمس جويس. إنه ذلك الكاتب المومري، والد الرواية التجريبية، الذي كتب، في نهاية عوليس، مونولوجاً، على نسان روجة بلوم، إنستونق سبعين صفحة، واستعمل في "سهر على فيبيجيز" (أو بقطة فيبيجيز) PINNEGANS WAKE كلمات مصدرها سبع عشرة لغة إن تفسير رموز هذه الرواية النصونية، التي كتبها، أو أملاها تقرياً، على بته، قبيل شبه عماء، تبقى غامضة، وليس سهلاً فهمها حتى بالنسبة للذين يتقنون الإنجليزية ويعرفون الطغوس الإرلندية وأصاغيرها على أن المشقة في تفسير الرموز والحدث (في أولاد حارتنا الحبيب محفوظ) ليست عميرة على قارئ ملئم بتاريخ الأنبياء والتابعين، وأحداث عصرهم" لا يوجد تعقيد سواء من حيث علاقة الإنسان بالإنلأه، الذي يتأمل

(١) من اللاخط أن جيلوي، في أولاد حارتنا، الذي سقط عليه رسر الكهوية (أسطورة توريخ المخطوط) شبهاً، بوحاماً، فيبيجيز الذي يمكن أن يرمز إلى الإنسان والآله وبهر الحياة

صامتاً كيف يعاني راديج" من سوء حفظه، رغم علمه وطيبته، أو المثلث أوريريس" المخلوع شهيد العلم بمشرق إيربا إيربا، أو رفاعة" الذي يُدفن حياً. ومثل جيمس جويس عزراً باوند الموسوعي الذي لا يفهمه إلا المختصين في اللغات الحية والميتة.

إن أكثر ما يتعجب الكاتب البتدي وبخيره هو البحث عن التقنية التي يريد أن يكتب بها في سياق الأسلوب الملائم لعصره. الموضوع قد يكون جاهزاً في ذهنه معظم الكتاب الناشئين، المهووسين بتجاربيهم الذاتية، صعب إقناعهم أن التقنية هي التي تُقيم الموضوع الأدبي وألغى وتحددهما؛ فكثيراً ما نشعل أنفسنا بتعميق الموضوع فرداً بالشكل يتدخل ليطمس عليه ويحتويه إلى درجة يصير مُنْسَبَه إنه إرميل مايكل أنجيلو وليس الرخام وشعشع موسى، ريشة ليوناردو دافينشي لا الجوكاندا، عبقرية شيكسبير تسبوا على التاريخ الحقيقي أو الإرسالي الذي اقتنسه وصاعه ميشال ريماعو، والكسندر دوما الأب وجورجي زيدان في رواياتهم التاريخية. لكن هذا البحث عن التقنية الملائمة والمتطورة يعاني من حتى كبار الكتاب. "عرواية" "الأمطار" لسومرست موم. مثلاً. ماكانت لتنجح لولا أن اكتشف فيها أحد أصدقائه شكل مسرحية فإذا بها سبب بداية شهرته بعد أحد عشر عاماً من إهمال أعماله. بهذا المفهوم نظر اليوم إلى كثير من الروايات نظرة مسرحية، ومسرحيات نظرة روائية، وهناك مسرحيات وروايات لم يُعْطَ لها الاعتبار إلا على الشاشة.

(١) يخلق قصة القطار لغواتير

(٢) أحد أبطال مسرحية إريس لغوتوق الحكيم

(٣) أحد أبطال رواية "أولاد حارتنا" الذي يرمز إلى المسيح

اعتقد أن المصائب بإسهال الكتابة هم الذين يحلقون لنا قراء صفحاتهم لم يعرضوا بعد كيف يختارون ما يقرأون. إنهم يكتبون كما لو أنهم يمارسون هواية جمع الطوابع البريدية. ( وهذا دور بشر تدعم عملهم شهرها أوسويها بتسبيقات تكفل لهم عيشهم في انتظار عمل جديد ) يرتسون الأشياء، يستلصقون الأحداث، يحشرون كل التفاصيل الدقيقة بحماس خشية أن يغفلت منهم كل ما يحدث حولهم بعد ذلك. سادحوا الكتابة هؤلاء قد يحصدون مرة أو مرتين غلتهم، لكنهم غالباً ما يواجهون المعجب الأدبي بقية حياتهم الأدبية. إنهم إذاً سقوا في المجاعة الأدبية فليس سهلاً عليهم أن يصمدوا لأنفسهم القيام منها مرة أخرى. مصيرهم مقبرة الأدب<sup>(١)</sup>.

إن الأحكام التي جعلت اكتشاف كافكا في غير أوانه، إهمال نشته لفترة، اعتبار ليبين شعر ماهاكوفسكي هداماً، حكم أندري جيد على أول جزء من "البحث عن الرمز الضائع" فدمه بروسست لعالمنا<sup>(٢)</sup> قد انقبرت بينما صمدت إبداعات هؤلاء للمفوضين في زمانهم، وأصبحت آلاف الجلدات في رفوفهم وغير زمانهم بالعتة فلم تعد تفتننا اليوم حتى أسماء أصحابها في المعاجم الأدبية.

إن البدع الحقيقي لا ينتظر أحداً لتزكيته وتعزيره؛ فقد تأخر

(١) لقد وصفت نفسي في مقبرة الأدب عبارة قافالي جاذبية بكل تواضع عن تسليد الأدبي وإهماله بالسياسة  
(٢) عند جيد حكمته ذلك من أكبر الأخطاء الأدبية في حياته حيث اعتبر كتاب بروسست غير صالح للنشر

معاصرو شوبنهاور في فهم مؤلفه "العالم إرادة وتحليل" فمدح بعضه بالاعتزاز الذي يستحقه "إن ما يعيش طويلاً يتمو بهبط". حقاً لنابوليون تفويج نفسه بنفسه ما دام الإمبراطور هو صانع تاجه وليس البها.

إن أدسى حادث فاجع يوحى للمستعجلين هي الكتابة بمشروع كتابة عمل كبير. بعضهم يكون لديه موضوع لكتابة عمل واحد يلخ عليه بهوس. أحياناً يتلاشى في الوهم، أحياناً يزعمنا بتفاهته: يقدمه ببالغمال ونهايت كما لو أنه كتب وصيته الأدبية قبل أن تباعته كارتة ما، ذهنية أو حسدية، ربما خشية أن يفارقه الإلغام، أو هو يريد أن يكون سيّ بعض أحداث المستقبل، لكنه غالباً ما يكون مثل "كاتب قروي" جاء للديرة ليكتب قصة عن قريته. كما عبّر مورايان ثم أضاف عن نفسه دون انتظار من يُقِيمه ويصنّفه: "أما أنا فأملك روما والأناش".

في معظم الأحوال تكون سيرة الكتاب القرويين الدائبة هي الشاهد على صدق الأحداث الإنسانية، المسائية التي يتصورون أن يحفظها التاريخ الأدبي كوثيقة تدبر مجتمع جيهم الظلام، وحكامه الدين لا يختلفون كثيراً في محققهم عن أباطرة الرومان في خلاعتهم ووحشيتهم.

معاينة التجربة، الذهنية والواقعية، صبر التنقيح، مغامرة البحث عن أشكال جديدة... كل هذه التي يعترف بها بعضهم بكل تواضع هي التي نشرح لنا عظمة عبقريتهم. مرغريت

ميتشل أعدت كتابة أحد فصول ذهب مع الريح سبعين مرة،  
وليم هوكر كشفت مسوداته عن طريقة كتابته رواياته التي كان  
يكتبها على شكل قصص قصيرة ثم يتكبر لها شكلها الروائي  
النهائي، إيدغار آلان بو قضى حوالي عشر سنوات لإسجار قصيدته  
الغراب، بول فاليري وقصيدته البارك الشابة (ثلاث عشرة سنة  
لكتابتها)، مالارمي وسجته للكلمات، لويس بورجيس الشمولي  
ومعادلته الكونية. أما لورنس سترن فقد أمضى ٤٧ سنة لإنعام  
لترستام شاندلي<sup>(١)</sup>.

على أن هذه الشهادات لا تدعي كل من يكتب دون مراجعة  
وتنقيح يُروى عن موليير أنه كان يكتب بعض مسرحياته من اليد  
إلى القدم (قد يُفهم فصلاً حلف سائر المسرح)، كافكا كتب  
المحاكمة في ليلة واحدة (حسبما يذكر عبد الرحمن بدوي في  
مقدمته للإشارات الإلهية للتوحيدى)، سبندال أمي راضية بدم  
على سناخ في أقل من شهرين، (٥٨ يوماً) سارتر كتب مسرحية  
الموسم الفاصلة في بضعة أيام، وطه حسين أمي كتابه الأيام في  
بعض عدد الأيام التي خلق الله فيها العالم. هناك آخرون لم يخلدوا  
إلا بعمل واحد: دانتى في الكوميديا الإلهية، ميجيل دي  
ثرفانتيس في دون كويخوتي دي لا مانشا، هاربيت ستو Harriet Stew  
في كوح النعم توم، مرغريت ميتشل في ذهب مع الريح، الاحتمان  
شارلوت ولينسي برونفي في جيب لير ومرتفعات ودرنج، بوكاشيو في

(١) لقد أثر في بورجيس خاصة في روايته هذه فتي يتكلم بها عن كل شيء ناع، وسكر بنية  
صانعه إنها حكاية قديمك والفتور كما يقول في نهاية فروعها. الكلام يبدو أنه سيصل إلى  
شيء ما لكنه لا ينتهي شيء محدد

ديكاميرون، جوستافو أدولفو بيكر في قوايه، لوتريامون في  
أنشيد مالدورور والكسندر دوما الأب في عادة الكاميليا...  
الخ.

إن حب الاكتمال في الفن يكبد يتحول في ادهاننا إلى أسطورة  
عندما يعرف أن جبران خليل جبران أعدم بعض اللوحات التي لم  
يتمها قبل وفاته رغم إلحاح ورجاء صديقه وحبيته ماري  
هاسكل عليه لإبقائها، أبو حيان التوحيدي وكافكا أحسًا  
بموت أعمالهما، أو شعورا بالخطيئة، مثل نيكولاي غوغول الذي  
أحرق جزءا من الجزء الثاني من الأرواح المبتة بعد أن أدرك أن لقص  
يتناقض مع الدين، وكان يعيش هلوساته بحدّة في أواخر حياته.  
سواء لصعوبة إعادة كتابة السناخ القديم، أو (ترقيقه)، كما قال  
أبو حيان التوحيدي، أم شعورا بالعبث مثل تولف رامبو عن  
الشعر عند غتية المعامرة التي فسّته، هروب لورنس العرب من  
الشهرة وانتحاره، وماهاكوفسكي وميسن الذهب فصولا الانتحار  
من أن يكتب عن معجون الأسنان والمجمل فإن كل هذه العنايات  
الإبداعية هي الفاصل بين الخلق الذي يشترط نفسه بالديمومة  
الإنسانية والمنتج للرحي الذي ينتهي في زمانه وربما قبله

الأخوان غوبكور كانا يبحثان عن التجارب الإنسانية مثلما  
يتسلل للصخور في الليل للسرقة، بمرآك، لمصاحب بخمي  
الكتابة لتعطية ديونه وإرضاء عشيقاته، كان مصاصح الناس  
ويأخذ لهم صورة سطحية، مهروزة، صباية أكثر مما يتحقق  
نفسانياتهم، رغم حماسه في مهرلته الإنسانية التي مارلت

تُعري للهنس بدراسة المجتمع البورجوازي العربي وصعاليكه، جورج صاند قطعت حياتها كلها تلهث وراء المشاعر الإنسانية العاصفة لتخلق عالماً كما تريده هي أن يكون أو من وحي بعض الكتب الاشتراكية البدائية التي أثرت عليها. لقد حققت في كتبها فكرة أن "الحلم أقوى من الخبرة" كما يقول غاستون باشلار. كانوا يستقرون التجارب الإنسانية وكانهم ياحدون لها صوراً فجائية، محتلثة ومعلمة. إن ما يعجزنا اليوم نقرأ بأعجاب دوستويفسكي، وتولستوي (رغم إسهابهما)، وليرمونتوف وغوركوي وقدر حياتهم الشخصية ومواقفهم الملتزمة هو أهم عرفوا كيف يكشفون عن أمراض عصرهم ويدافعون عن قضائهم من أجل أن "تحسر كل شيء لكي تكسب كل شيء".<sup>(١)</sup> كانت عبقريتهم في مستوى واقعهم. يستطيع اليوم إذن، أن نتحمل بعض ملهم الروائي ما دامت أعمالهم وثيقة عن عصرهم. وهذا يرى المهووسون بتدريج لخطاطم المجتمعات، سياسياً واقتصادياً، أن مثل رامبو، بودلير، إدغار آلان بو وهان غوخ VAN GOGH قد أفرطوا في بشة حساسيتهم الشخصية ورؤاهم العنيفة في أعمالهم. غير أن غوغان كان اقواهم تحدياً واستشهاداً دون استعراض ولا استهتار. هجر كل شيء (استقال من وظيفته الرسمية مضجياً بترك زوجته وأولاده) لكي يحقق كل شيء في فنه. وحتى يتم له هذا الاستشهاد البودي، العناصر القصير، حكم على نفسه بذلك السبي الاحتيازي القاسي في إحدى جزر تاهيتي.

(١) غاستون باشلار

مثل هذا النفي لتحقيق الاكتمال المعني إلى غاية الموت نجده أيضاً عند نيتشه ووليم بليك، وجون كيتس وإيملي ديكسون. أما الدهيبون، ورومان الصكر والتصوف، وسعائو الكلمات المرامزة: مالايمي، موريس مابترليك MAETERLINCK MAURICE، بول هابري وبول كلوديل فقد أقسموا على أن يخلقوا عالم المثالي حتى يكون للإبداع قيمة كفافته وتركيزه في هذا العصر الذي هجسته الصحافة الأدبية. لكن هذا التكريس القصوي بدأ يفقد الرهامية لئلا ينفقده سعة التأمل الفلسفي والرمزي. إن قدرة الكاتب لتجلى في عدم الإحلال بتوارد الكلمات والجزئيات في عمله الأدبي الكاتب عندما يعيد خلق الواقع لا لكي يعتصب "الحقيقة من أجل التشويق الملهي". فكل شيء يبغى أن يُصنّى في "الذهب" أن معهم الطبيعة من خلال العن وليس العكس؛ فالسعودية الرعوية ليتنوع، وبحيرة الجمع لتشايفوفسكي وبعض لوحات هان جوح هي الطبيعة الحقيقية، أن سقل العادي إلى السامي. إن الواقعيين التسيجيبين صعب عليهم إدراك أن أية حقيقة وجودية ليست إلا اكتشافاً أولياً لتبحث عن حقائق أخرى، وتسאלالات لامشاهية. ليس هناك أنعم من سؤال لا يشير جواباً، وجواب لا يشير سؤالاً. إننا لا نكتب كيما نلتقط صورة واضحة كاملة طبق الأصل لمد العالم حتى حين نكون مُطالعين بالكتابة عن سيرتنا الذاتية الأصوات والمعاني، الحركات والأوضاع، التي تنقاهما في لحظة ما، معاشة أم مُتخَيَّنة، ليست هي نفسها حين يستعيدنها فنياً. لا تطابق هناك بين الشيء

وإدراكه محكوم عليهما بالتجاوز. لا بد من أن يتوالد الخلق من  
القضاء الحي من الميت.

هل نحن مُجبرون دائما على أن نقف في أحسن الأوضاع  
لتؤخذ لنا لقطة جميلة؟ إنا لا نكتب لتستعيد نفس الذكريات  
تفاصيلها كل شيء، يصاب بالتعبير والتكيف. اللون، الحجم،  
الحركة، المسافة، الشكل .. لذا فإنا لرجع صدى ما هو  
عادي. إن هدف الفن هو حفر ما خلق تجربة إنسانية تسمو على  
مستوى التسجيل المحض. عى إنا لا ندعو أيضا إلى تجديد  
جمهورية أفلاطونية تفصل الفن عن الحياة. إن قيم أخلاقنا  
موجودة معنا ولينا. "حقائق الوحي إذا جاوزت أفهامنا استحالة  
إحصائها لتعكيرنا واستدلالنا" كما يقول ديكرت. لا يريد  
أدبا حادعا نربعه انفعالاتنا لنبدهش دور الخيال للرهب،  
وإحساسية البالغة. لذا أبواق تفتح من خلالها أصوات آله براس  
وعيقر... إن من يقرأ معاورة أفلاطون مع أيون سيدرك حرفة  
الفن الملائكي الذي يُستمر ولا يُخلق إنا منهم من نظرية  
أفلاطون في الشعر نفس ما قاده ديكرت عن ثنائية العقل والذدة:  
إمكان حيق فن بدون تلقيح من الحياة، وحياة بدون إعلاء من  
الفن بهذا المفهوم البرباني المُعجز يتجاوز الفن قدرة الخلق  
البشري ليصير إبداعا مستحيلا إلا على أسماء الآلهة. لقد لاحظ  
ألفريد نورث ويتهد على ديكرت أنه إذا كان ممكنا إثبات  
العقل بدون اعتماد على المادة، وإثبات المادة دون اعتماد على  
العقل فمادام يمكن أن يقال عن الحيوان والنبات؟ ما هو مسطقي

عند شوبهور في (العالم إرادة وتحيل) هو أن المادة لا تُدرك إلا  
بالعقل. ما هو موحود إذاً بين الفن والحياة، الآلهة والبشر، الملائكة  
والشياطين، الخيال والواقع؟ الشاعر الجواهري، البياتي وسعدي  
يوسف لا يستطيع أن يفصل حياتهم عن عقيرتهم الشعرية  
إنهم يتحدثون الطغيان أيضا ارتحلوا. إن الحلم الجوال هو الذي  
جعل منهم "النسي" الذي "من يصيح وطب" و"طوطي" الذي  
"يظل صبي". هذه الغربة الجواله هي إلهامهم المتحد. ليست غربة  
الوطن هي القاسية فقط لأن الفدع يحمل وطبه معه أيضا ارتحل  
إذا اصطهده جور حكام بلاده بل هي غربة الذات كما عانى منها  
أبوحيان التوحيدي، لوتريامون، كافكا وفان غوخ. أي هي إذاً  
العلاقة بين الأفلاطونية لحاسة على ظهور المواهب ورعايتها  
وتوربها وحياة الدهس أعصت لما عربتهم، لثقرة إنسانيا كل  
إمكانات إبداعهم؟ لكن ليس كل مني تسير لنكل مبدع رائف:  
فإن يعرف الإنسان كيف يعيش شيء وأن يعرف كيف يصير  
عقبها من خلال حياته شيء آخر مثل بلير سمدرار Cendrars  
Blaise وسيلس. على أن بورجيس وإيوت ليس في حياتهما ما  
يفري من مهال اجتماعي وسياسي إن سم نقل بكرائهما القدم  
لأى انماء، لكن من يجرؤ على أن يسكر عبيهما عقيرتهما بحثا  
عن شمولية الإنسان في حضارته؟

"لا بد أن يكون الفنان قد عرف كيف يعيش لكي يصير  
صان". بهذا المعنى غير بيير لامور في "الطاحونة الحمراء" عن حياة  
تولور لوتريك هل كان ريلكه سيكتب يوميات هوريسية،  
ودعائر مالتيه لو لم يعاني من عربته على وطبه؟

العبقرية موقف ومغامرة: أنا أحكم على نفسي بهذا المعنى لأنني في احتيازي الرافض شجراً بلعظم وإيقاداً للكرامة الإنسانية. لا دخل للحظ في مثل هذه المواقف. الأوطان دائماً في خطر. مستعمرون (بفتح الميم) أو أحرار. أيمكن أن يعتبر شعراء المقاومة الفلسطينية محطوسين؟ إن مجال البصطة مفتوح لتعيش تحت الإقامة الجبرية وإنشأت الوجود الشخصي في ساعة معينة كل يوم، لكن إغراء هذه اللغامة القصدية لن تكون فرصة لكل كاتب أو شاعر انتحاري. لقد قهرت فوق هلام الأحداث ونفقت كثير من الصفادع غير أن الشهرة العقاقية لا ينتهزها إلا ذوو الفؤاد الباطلة. العيش في أزمة تحرير ما ليس إلزاماً لكل غُفل يستهيم بحلاء الفن والأدب.

ظروف الحرب قد تساهم وتعمل بظهور بعض المكاتب الجديدة، لكنها لا تحلّقهم. هذا ما يميز الخلق عن الاكتشاف. إن سارتر، مثلاً، كان موجوداً أدبياً وفلسفياً، عنده نفس الاستعداد الذي أثبتته محيطته المبدعة قبل أن يكتب أعماله الملتزمة. الديب، دروب الحرية وموني بلا قبور (أو موتى بلا ظلال)، وهيمسواي وداعها للسلاح ولم تفرغ الأجراس. ولم يبلغ تولستوي دروته إلا عندما كتب الحرب والسلام، ومالرو الشرط الإنساني والأمل. لقد كانت هما نفس العبقرية التي كتب بها مستندال عن سيكولوجية تبلور الحب في ظل نظام ديني متواطئ مع النظام العسكري، دوستويفسكي أمي نفسه في تحليل وتبرير الخواطر الشريرة المتعلقة في الإنسان، ألبرت موراليا كرّس نفسه

لدراسة مأساة الجنس ومحاولة التطبيق مع الأشياء وفصح الريف الاجتماعي. أما أنبير كامو فقد تطوع كمحام لكي يمدد الإنسان من كدبه، وتمثيله في المواقف التي تتطلب منه الصندق والحذبة والتضحية كما في "طاعود" غير أنه كثيراً ما يقوده تمثيله الزائف ومراوغته إلى حشفة المجاني.

إن مطلوبة الأخلاق لا وجود لها بعد في الحياة: "الشعب أحرق في واقعه" كما قال أحد الرومانطيقين الكوارث الإنسانية لا تنتهي. وواجبها هو أن تصارع ضد اليأس، واللامبالاة من أجل عالم أفضل. لكن السؤال هو كيف تحكم على الجيد والسيء في الأدب، العامر أمام العامر المتفاهة، الواضح الرئع والواضح الممل؟ إن الأعمال لا يحددها بعد قياس ثابت. هذا لا يحدث حتى في العلم. إن قامون، الحادية عند بيوش ظل مقدساً إلى أن جاء أينشتاين. لهذا تبقى الأحكام الباقدة حاضرة لنزق الناقد والقارئ مع في نواطذ وتضاد: القارئ ضد الكاتب أو مع الكاتب ضد الناقد. لقد قال فيتولد جومبروفتس دفاعاً عن نفسه: "أنا لم أبرم أي عقد مع أحد لكي أكتب جيداً." قد يفتتح القارئ بحكم الناقد، لكنه، أحياناً، لا يستطيع أن يرمض عمل كاتب ما. قد يكون عمل أدبي معين هو سبب هذا الإعجاب. قد يكون أيضاً موقف من مواقف الكاتب تجاه قضية ما، في فترة جد مؤثرة على الرأي العامي، هو سبب الاهتمام أو الإهمال. وقد أصبحت الانتماءات السياسية هي التي تقرر إن كان هذا الكاتب أو الشاعر جيداً أو سيئاً خاصة في العالم الثالث

فما دام خير الناس قد صار مُستَحيًا فلا بدَّ من أن يكون ايضاً  
أدبهم وفنهم مسميين. ولم ينج من التسميس حتى بعض  
العلاسة من هذا العصر قد تشارك ايضاً شخصية الكاتب  
وحياته الخاصة في إثارة الإعجاب أو تكلمته للقارئ كما في حالة  
زهني دو بري (أمام كان في السجن)، وجان جييه الذي أحيا  
عصر الملاعبين عن جدارة. ايضاً يمكن أن يساعد على برور شهرة  
بعض الكتاب هؤلاء القراء العاديون الذين يجدون متعتهم  
الكبرى في قراءة الكتب التي تحقق لهم أحلام الهروب من واقعهم  
المؤلم، إذ ما قيمة "قصة حب" لأرنست سينغال، لقد أعنت صاحبها  
مادها وافقرت قراءها أدبياً؟ وبما أن خير الناس وعواظهم  
مسيان فلا بدَّ ايضاً من أن يكون أدبهم مُتاجراً فيه.

النقاد المحترف يعتقد، مع الزمن، حسنة التعاطف الأدبي. هذا  
موقف إنساني في تفويض الإبداع، لكنه ايضاً قد يتحول إلى آلة  
إلكترونية تضغط الأعمال الأدبية عبء لمهاج واحد، وإذيوولوجية  
معيبة. لأن طبيعة انتماؤه تفرض عليه أن يكسب هو ايضاً  
جمهوره من التسميس مثله أو المتعاطفين مع انتماؤه. مثل هذا  
الطموح لا يتم إلا على حساب الكاتب لصباح القاريء  
العادي. هذا القاريء -إدأ- هو المتعرج إنه الرابع دائماً في  
مثل هذه الدعوى التي يقيمها الناقد على شكائب. إنها لا تكف  
القارئ العادي حتى الشهادة الإيجابية. وهناك نقاد مهووسون

(١) عاش شهراً في الولايات المتحدة بعدة من منظمة الطهود السود فسادة قضيتهم،  
وقد دخل بحوار سترن يمكن له من أشهر التحليلات الأميركية كما عاش شهراً أخرى بين  
المضطهدين في الأردن.

بأعمال بعض الكتاب الذين يشتبهون في ظروف خاصة". إنهم  
لا يملكون، وسط دهشتهم، إلا أن يصغفوا لأي عمل يظهر  
للكتائب المعبود. سمعت عن ناقد مصري شاب كتب عن  
جيب محفوظ بهذا المعنى. "إني أعده عبادة صوفية". هكذا  
يرى أن القراء العاديين لا يشاركون في حوار إبداعي جيد.  
حتى استهلاكهم للثقافة يعتقد جدواه ما دما لا يعرف مدى  
تجاوزهم الحقيقي معنا، وجدبة حكمهم التي تدفعنا إلى  
الإيمان بحضورهم. لا يمكن لومهم، إلا في أصيق حيز، ما دام  
الأدب الحقيقي ليس موجها إليهم. هناك قراء يستمتعون بما  
يقرأون لناقد بالدات أكثر مما يستمتعون بالعمل الذي ينتقده  
لهم، لكن ايضاً هناك نقاد بلا قراء، وكتاب لا قراء لهم ولا نقاد.  
يقول أندري جيد - "لا يكتب أدب جيد بسواي صبة". أو  
مثل من قال: "أعذب الشعر أكذب". قد يوافق على ما قاله جيد  
أوسكار وائلد، وجان جييه ومن قبلهما فلوبير. عدو الطبيعة  
الإنسانية فلقد كان يسمى الطبقة التي لا تستطيع أن تقرأه  
"الكتابات المسعورة". هذا يعني أن الحقيقة في الأدب هي  
حقيقة في ذاتها: على "كتائب أن يعطي للناس الحقيقة التي  
يتلاعب بمشاعرهم بها حتى يسوا همومهم الحقيقية في  
حقيقة أخرى كما يراها هو ونحصره. إنه التحدير الأدبي إذاً  
تنصيح فيه مشاعر الناس قد يكون هذا الكاتب مثل ديمد  
هربرت لورنس حيث يقول عنه هنري ميللر في كتابه

(١) من الرمزي العالم العربي، سري مثل هذه المرأة في أوجها هناك كثير من الأعمال لأفنية  
والعكرية القديمة كل هم أصحها هو أن يصرفوا في وجوهها بشعار الأكرام على حساب  
الإبداع الحقيقي



(الكتب في حياتي): "إنَّ الدماء التي تسري في شرايين أبطاله هي دماء حقيقية، لكن لورنس هو الذي يصحبها فيها". لكن كاتبها مثل كامو، عدو التشبيل البشري، يشجب هذا القول. إنه يثبت في "طاعونه" أن هدف الإنسان هو إنقاذ أخيه الإنسان بمتنهى العنصرية والتقصية الممكنة التواضع. ليس من أجل البهولة الشخصية كما يعترف الدكتور ريو، المتعاني في حب الإنسان، لكن من أجل صعود الإنسانية للفتاة. ومن قبله فكتور هوغو، وتولستوي ورولا واستمان رفايج وجورج أورويل زعيم شجب الطغمان رغم تشاؤمه المفرط.

إنسانولد حاممين جرثومة الطاعون (الشر): "لقد تعلمت أناسا جميعا موجودون في الطاعون، وحسرت السلام. مازلت حتى اليوم أبحث عنه محاولا أن أفهمهم جميعا وألا أكون عدوا أبدا لأحد". هذا ما يعترف به أيضا نازو الباحث عن الخلاص من الدب والنشر للوصول إلى القدسية أو طهارة النفس، لكن هذا الاعتراف يبدو غريبا من إنسان ملحد مثله. أهو خوف من الضياع إذا لم يؤمن بشيء؟ إذن فحين يصاب بهري بهذا الوباء لئلا ينجي لي أن يكون واجبي الختم هو أن أفقد بالاستشهاد الضروري متزها عن أعراض الشخصية كما سيحدث لريمون رامبرت الذي سيتنازل عن حبس حبه من أجل مشاركة الإنسانية شقاها. فإذا لم يكن هذا الاستشهاد من أجل الإنقاذ الكلي فعل الأقل من أجل تخفيف الألم القاتل لموت بهري ميتة تليق بالقيم التي مشتركة في حملها وممارستها. "إن جرثومة الطاعون لا تموت ولا تحتفي أبدا. إنها يمكن أن تظل عالية عشرات السنين في الأثاث واللباس، حيث تنتظر بصبر في الحشرات، في الدهاليز، في

الدواليب، في المتاعيل والفرطيس، وربما يأتي اليوم، شقاء وعبرة للناس، الذي سيوقف فيه الطاعون فترته ويرسبها لتموت في مدينة سعيدة".

إذا كان مصير استمرار الإنسان يهدده بقاء جرثومة الطاعون هاجمة في مكان ما فإن واجب الإنسان أيضا هو أن يعمل بقطا تجاه هذا الوباء الذي يشبه اختفائه، نسيها، حياة البيات الشتوي.

إن معظم الذين مثيرون يقرأون أسري جيد يهتمون بمدكراته الشخصية أكثر مما يهتمون برواياته، وكذلك جان جاك روسو في اعترافاته وأوسكار وايلد في كتابه "من الأعماق" كدلت هو غلوبير في مدام بوغاري، ومارسيل برهو في مدواريل جوفر ولورنس في عشيق الفليدي تشاترلي حيث إنهم أكثر حفا في شهرة أعمالهم هذه من أعمالهم الأخرى الأكثر عسقا مثل بوفار وبسكوشي Bouvard et Pécuchet لفلوير.

إن تحرر علما الجسي لم تحلقه ثورتهم على العلاقات الاجتماعية في حينها كما يستطيع نحن اليوم، لكنهم كانوا رواد هذه الثورة التي أعلنوها بشجاعة وأدبنت في عصرهم يكن يسمح فيه بعد للمرأة أن تجلس في مقهى عمومي دون أن يصحبها رجل<sup>(١)</sup>.

لم يعد الأدب حذرة ولا كذبة جميلة، إن معظم الأقعة قد

أنهم يهتمون من قريبي وبونا وقوات، لأن المرأة التي تصعب إن لم يكن مرصداً بحسبها فإنها تصبح في مرفئها مكاناً مشعاً لأدبي الأديب والصفحة. ولقد تغير الوضع اليوم بحيث قد يصبح قريبي من دون أحد المرفئ ما لم يكن مصحوبا بإشارة، لكن هذه الظاهرة تبدو تعالجه أكثر منها إحصائية. إذ صاحب المرفئ لا يهجم أن يكون قريبي مصحوبا بخطبه أو زوجته أو عاهلته.

سقطت فظهرت الوجوه على حقيقتها، ملبقة بالشبهات،  
والتجاعيد التي لم تعد أجود مساحيق تجميل الأدب قادرة على  
محو دماستها

إلى غاية نهاية الربع الأول من هذا القرن ظل كتاب الأدب  
الحاد يعتقدون أنهم الأوصياء الراسخون ذوو الاعتبار على  
الإنسانية. وبظهور جيل ذوي العلامات الجنسية والفكرية (بعد  
الحرب العالمية الأولى) بدأت تتلاشى بقايا الأدب الموروث عن  
عصر كان فيه الكاتب يمارس مهنته كجمهور معبر. وكما  
يحدث في رواية الأم لهوركي، حيث يبدو الإنسان أكثر طلبا  
للكرامة الانسانية، بدأ الأدب الإنساني حياته الجديدة دون مراوغة  
أو استعصاية. لكن بعض الكتاب مارأوا يستمعون مثل فرانسوا  
موريالك، وهرفي بازان، ومحمود خيمور ومحمد عبد الحليم عبد  
الله. الإنسان في أعماقه وأمثاله يحركه قدر جاهر مثلما تُسبك  
الحيوطة الحقيقية بالكركار إنسانهم عيال على غيره ميتافيزيقيا  
وتقليديا لقد اعتقدوا أن آفة الإنسان الكبرى هي الخطيئة. سواء  
ولدت معه أو لم تولد. أن يثبت براءته كما في المسيحية وفي  
الشريعة الإسلامية حتى يدب "من لم يؤمن بالله فم يدخل  
في ملكوت العالم". هكذا يقرر هرفي بازان هذا الدافع  
الفرويدي الختفي في روايته "الأمي في القصة Vipère au puits"  
إنها حتمية استياء ورَبْ، مثل الكتكتوك الذي لا بد أن  
يفقس من البيضة. إن الحكيم الذي يصدر عنه على الإنسان تشبيه  
بالكابوس الذي يتم فيه التعميد دون دواعي للنهم: القاضي

واحد، لسنا المتهم مقنوع وأطرافه معدولة قد يتصر القبح على  
الجمال، واللاوعي على الوعي والضعف على القوة المكتبة.

هدف آخر يضع الكاتب في حيرة هو نوع الأدب الملائم  
لعصره. فقد تضمني سنوات قبل أن يكتشف تخصصه كما  
حدث، مثلاً، لتوفيق الحكيم الذي اعترف أن طه حسين احتصر  
عليه، في فترة ما، سنوات بما أسداه إليه من نقد جميل. نفس  
الحيرة حدثت لأوجين بوليسكو قبل أن يهتدي إلى الشكل  
للمسرحي الذي يرضى عنه. لكن الحيلة الأدبية ليست مقتصرة  
فقط على الإهداء إلى نوع الأدب الذي يمارس فيه الأديب  
موهبته التحديثية Modernism الساعية للقوالب الكلاسيكية  
إنما كذلك النوع الأكثر ديمومة. إن جذور شجرة الخلود لا تنمو  
بنفس السرعة التي يتطلبها التقدير الذي يستحقه ليدع وهو  
حي.

إذا كان لنا عراء ما فهو في امتداد هذا الرمز انحصاري الذي  
ما زال يهتم بالأدب مشتملة فيه إحدى القيم الإنسانية. لكن  
السؤال هو إلى أي حد؟ هل يكتب بجزء قهر القلق الذي يسود  
عصرنا؟ إننا قانعون وجشعون في آن واحد، رغم الأساطير التي  
تعرقل نقدنا سيكون تحت رحمة الأرملة المقلبة، لكن هذا لن  
يحبطنا لكي نتحلّى عن رمننا رغمنا عن كل تكرار للإحباط  
الأيدي الذي يهددنا وقد يحو حقيقة. إن الهذم الذي يهددنا  
به غزو الحضارة للمادية يتجاوز بحث القلق في ديمومة الخلود إلى  
المحو المطلق. إن الافتراض للتسائل، في تونس، عن الأرملة في

الكتب الذي طرحه، كاحتمال، جورج دو هاميل في كتابه: "دعاء عن الأدب" قد بدأت تظهر بوادره السيئة في كثير من الأنواع الأدبية التي كانت تعتبر حادثة قبل ظهور الرواية الجديدة، الجاز، الروك - أندول، مسرح الجيب، اللامعقول، موسيقى البوب، الفن البسايكاديليك، نزول الفن التشكيلي إلى الأحياء الشعبية، الأفلام الجنسية المختصة في من الاعتصاب وكتب محطات السمر. إننا لم نسم بعد لكي نتعلم على الكُتُب والعَمَل الحقيقية أو الوهمية.

هذه الظواهر كانت رفسة قوية للحضارة الكلاسيكية والرومانسية لكن حراس التراث المتفائلين في سذاجة يعتبرون هذه العوضوية إحدى الفترات المراهقة التي تمهد لأينثاق مضج حضارة جديدة يحتضنها غيرها تبعات الحضارات المنسية. هذا وإن برور هذه الأشكال الأدبية والفنية العفائية أو المظهوة في "الطنجرة السمورة" (كوكوت ميسوت)، يشرح لنا أن التراث لم يطعم نفسه بما فيه الكفاية ضد عرو الوباء العكري الذي بدوره حتى مخاف العظام - إذا اعتبرنا أن هذه الظاهرة عدوى أصابت الحضارات الكلاسيكية المبيعة خاصة الرومانية. إن نفس الكارثة تستظر عصرنا البسايكاديليك مع الإنسان الإلكتروني، المنتظر في أكمل صورته، إذا لم نعرف كيف نخترع الفصل الجديد للوقاية من نفس العدوى التي أصابت العفائية من العراة أو الوباء - المادي والعكري - تكون نسبة صحابه من العملاقة أكثر من الأرقام. بمعنى آخر تجرف المجاعة الشباع أكثر من الجباع. لكن

مثل هذا الخلود، الذي يقلقنا، يتطلب العمق العكري والعبي الذين حققهما منشئه حيما فسد الشعر وشغرك العنسة دون أن يضحى بأحدهما على حساب الآخر: مَرَج أخيلية بالخيال هي أعشق تجربة متحذرة لإنسان هذا التجانس. لكن ما أعظم الصبر الذي يحتاجه فيلسوف صان ليحقق قوله في هكذا تكلم زرادشت: "بطيخة هي تجربة كل السباع العميقة. عبيهم أن ينتظروا طويلا حتى يعرفوا ما الذي سقط في أعمالها."

إن عصرنا مشحون بالقلق الذي يقود إلى المثل واليأس. لذلك، فإنه من الصعب تمجيد الصبر العسي الخلاق لطفلية الكمال. مثل هذا التطرف إما أن يقود المرء إلى سحق راسبو ولا مبالاة وتجديعاته أو إلى عرلة هسري ثورو في احراج والدين بند Walden Pond: إن مقرا للمركز دو ساد وماروخ أو هومبروس والكتب المقدسة، مسخ كافكا أو العناء العاري لوليام برونز.

لقد صارت لغة المنى في الوطن، العربة وسط الزحام، أسماء الرؤساء المكتوبة بالبراز عسى الجدران، احتفاف الطائرات، أشعار الشباب المكتوبة بهزت الحركات المحروقة، اميية والرسوم المرسومة (بديل حمار) هي طابع عصرنا المشاعب. لكن هل مثل هذه الثورة قادرة على محو ما هو غايمة لدائته ؟

يطمح الرومانسي إلى أن يكون محور العام إنه قد يثور صد  
لموت كعكرة، كقدر أو شقاء بشري. لكن ماذا عساه يفعل  
من أجل تعبير حدوثه بشكل عبي؟ قد يذب حظ الإنسانية  
الخائب، لكنه لا يستطيع أن يفتح عنها مشروعا عمديا. لهذا  
يكتفي بالرغم السلمي وباتئ التوري الحقيقي ليقترن الحصار  
الذي لم يستطع الرومانسي أن يقترب منه عبراته، رغم فشله  
في ما هو عملي، تبقى له، أحيانا، ديمومة التمرد بشره أن  
(بعضه في خلق وجود مستقل عن ذاته...) (١) أما الثوري فقد  
يلود بالصمت إذا تحقق له عالمه الإيديولوجي (ليعلم الأصقاع  
الجديدة التي حبرها...) (٢).

إن الظاهرة الغريبة لدى الرومانسي هي أنه يسب كل شيء إلى  
المرض الجسدي الذي يكبل نفسه. وعلمته سابقة على وجوده ها  
ها حسب تصوره. الماورائي هو المصدر للواقعي كما في شعر  
ثيسار فاليجو Cesar Vallejo

لا يكتفي الرومانسي بما قد يولد معه كعرج يبرون. إنه يخلق  
عاهته مثل فن عوح (٣) الذي أشقاه البؤس البشري أكثر مما أشقاه  
بؤسه ويتعمد التلميح الحسي تعويضا عن ناعسة طهولته مع  
أمة مثل بودلير. أما رامبو العاق فقد أنقذه، إلى حد ما، تسكعه  
الباكر من هذه الناعسة الأدبية (٤). كلاهما عذب نفسه على  
طريقته حتى الموت بحثا عن المجهول بودلير باحصر الذاتي  
القار، في جو داني استعراضي ورامبو بالمعاصرة الموائية اللامكانية

(١) تحريف شصية لعبد الرومانس البياتي

(٢) من المصدر السابق

(٣) قطع أدبه وأدغمه إلى سابقه في حجارة لأنها أصبحت بها

(٤) في هذه الحالة تحرر منها يبرون بالجس والفتاب بالحب، وشوبير بالتصميم  
الفكري وسد سوك للتمتع الفطري (سنة إلى الفطري)

باحثا عن عوالم جديدة. وفي المساريس، لتضخيم العناء في  
روحيهما، كان لابد من ممارسة الأفعال في الواقع والخيال. لكن  
ليس كل عصف طاهر صادرا عن عصف مماثل من الباطن: فقد كان  
إدجار آلان بو يُغَيِّرُ الموتى أحياء في أحلث الديالي المرعبة بينما هو  
بأوي إلى عراشه مرتعبا من الحوق؛ من أي شيء يسفيه راحة نومه.  
ومثلما يتحلى نفسه ممددا، مقيدا بحبال فولاذية وآلاف الجردان  
الفرصة تعترسه بتصور بودلير نفسه مشوقا وسرب من الكوسر  
السود تسرق جسمه لقطعة قطعة؛ تمتهم محه وقديه على  
مراى مه إلهما ثرا على الموت. لكنهما لم يثورا على الأم  
الذي يقود إلى الموت إلا بشكل وهمي هردي.

لقد بدأ إنسان زمسا يدرك أن الثورة على الموت للعبي؛  
المتأهيريقي، العامص، تسليه قوة إدراك الموت الاستعادي. لهذا،  
يحاول الثوري - للمكر العملي - أن يكشف لنا عن الأسان  
انصاف الذي لا يموت كما تموت الحيوانات في المذبح

إن آفة الرومانسي هي أنه يموت، بشكل ما، موتا أداب، فردية،  
وقلما تسيل منه قطرة من دم بقي دهاغا عن الدهر تمتص  
دماعهم العوايق (المعبيرات Vapores) الحقيقية المعاصرة لنا.  
موت الرومانسي البطيء غالبا ما يحدث من أجل قضية ينهم فيها  
الإنسانية بالعناء والظلم والجحود للذات المراقية (١). إنه يكره  
القوى التي تشده إلى الأرض. يؤذ لو تجعله القوى السالبة  
يحقق مثل إيكار Icare رغم نصائح ديدال Dédal وحسن يحسن

بالموت بعرو آخر عضو يربطه بالحياة يكتب وصيته التي يؤكد فيها على أن يدفن في مكان ما بالمدنات، تحت شجرة بلوط كما كان يتمنى عصر الخيام، جان جاك روسو، ورذر وورث وبول لوريس دنبار<sup>(١)</sup>. قد يتنبأ الرومانسي حتى باليوم العاصف الذي سيدفن فيه مثل شيسار فييهو César Vallejo. يبدو أن هذه الآفة وثيقة الصلة بالرسم الفردي والمحصاري مما كمرحنة المراهقة التي تولد معها، كسبب الثورة التي تسبق ظهور دفعة حضارة ما.

رغم الروح الكلية التي بدأت تحل في الفرد المعاصر فما زال أثر هذا طوباء يحرق في روح بعض الكتاب. وما دامت هذه الآفة المذهبية مشتركة بين روح الكاتب الرومانسي وعصره فلما من الصعب عمدا أن يحكم عليه حكما منطقيا دون إدانة الأهواء التي كانت تشجعه على التعبير الإنكاري<sup>(٢)</sup>. هناك سبب آخر لاستمرار تمرد الرومانسي: إن الثوري يحمل معه شيا به إلى المعركة فكريا وعملا. ويبقى شباب الرومانسي شاهدا فقط على عصر الاستشهاد الذي لا يشارك فيه إلا كمتفرج. إنه يعاني موته في استسلام آسفا أو غير آسف على كل شيء. أحيانا يموت كما يموت حيوان مريض. كلاهما (هو والثوري) قد يموت باكرا، لكن في الوقت الذي يكون فيه الثوري قد حفظ طريق السير يكون الرومانسي ما فتنه تأثها يبحث عن بداية الطريق. الثوري

(١) شاعر وروائي أمريكي ريفي.

(٢) نسبة إلى ياكوب

يضح نفعاته يفقد العلاقة مع الحياة ليصير صديق أجيالها ويظل الرومانسي مرافقا بكوصيا متذبذبا جسديا وروحيا. أحيانا قد تسوء حالته حتى أنه ليصاب بحساسية جدية<sup>(٣)</sup> الأشبه والأشخاص. هو الطائر الإنساني الضعيف الذي يتعدى من الجيف. إن أدنى رعشة تجعله يحنو بعيدا. لكن نادا هي طبيعته هكذا؟ هي معظم الأحيان يكون جنون الحب هو السبب: غوستافو أدولفو بيكر<sup>(٤)</sup> لم يرد أن يحطم القسم النجماليوني (نسبة إلى بيماليون Pigmilion) الذي نحت في حباله عندما أراد بعض اصداقاله أن يقدموا له ملهسته حوليا، بدافع العيرة القتالة مثل حب جوليان سوريل لمدام دو ريبان، إنقاذ الشرف كموت بوشكيس، فالراف نجيسكي لم يستطع أن يقاوم عقدة توبيخ الضمير<sup>(٥)</sup> التي تشاق مع كبريائه الإلهي، الإحساس الماورائي العميق بشقاء الدين لا يخلصون على حبرهم اليومي الذي أنهك أعصاب فان غوخ حتى الجنون، مثالية كيركيغارد Kierkegaard وكافكا إزاء خطوبتهما العاشلة، شندوذ تشابكوفسكي وشوبان الجسي عقد علاقتهما مع لفراف وهري روسو (الرسام) حمل معه حبه المراهق إلى قبره. رغم هذه المثاسي فإن عذاب هؤلاء أخف من عذاب هستر برين<sup>(٦)</sup> المشع إن كل ذنبها هو أنها أنجبت طفلها بيرل من قسيس شاب وحات

(١) بيكروفينا Heterophobie عشق تضادها لأموات

(٢) شاعر سباني، رغم الرومانسية الأسبانية في القرن التاسع عشر شاعر الحب، الحياة

والوقت

(٣) يشترط إلى شندوذ جسي مع صديقه ديفيد

(٤) بعلة الحرف العرمري لألكسندر هولوب

روحها الطيب العنبر مع ذلك فإن الرجال العاجزين جسدياً يصبرون على أن تكون هم شريكته في شقايتهم على حساب عاطفة المرأة وعبريتها، الأمومية، ما دسها هي إذا لم ترد أن تفقد اهتمامها بالجسد الآخر في بيئة هؤلاء المتطهرين الذين يعممون السلوك البشري طبقاً لقوانين رمانتهم المتطهرة؟ إن وقوعها ساعدت على حشية العقاب وطعنتها بين ذراعيها، تحت شمس كاوية، ليمثلُ أحسن المشاعر الإنسانية باسم الدين والتقاليد في أشنع صورة، حكمهم عليها بخلق المسيح مروعاً أو مصلوباً وهكذا سقطت هستر برنس في عقدة العقاب الداتي المازوحي رافضة الفرصة التي أتت بها لها لتبدأ حياتها من جديد. أرادت أن تكفر عن دسها وتستقم في آن واحد "إنها تعتقد أن المكان الذي شاهد حطيتها يجب أن يكون المكان الذي يشاهد أيضاً عقابها الأرضي. وقد يكون في عذابها اليومي ما يقهر روحها ويبحث فيها طهارة جديدة أقدس وأبقى من الطهارة التي حسرتها لأنها ستكون نتيجة الاستشهاد والنصحية". هنا يتمثل منتهى عذاب صمبر هستر برنس. وفعلاً كانت أن تصبح قديسة وسعد الدين أساءوا إليها. إن إقامتها في كوخ حقير يعتبر بمثابة تكبير تُعديه عزلتها التي تكاد تكون تامة. الاعتراف بالخطايا يجمع من الألم وكنها أيضاً كفاً. "فكث المشئت الذي تربط به الحرف القرمري وتترعته عن صدرها ورمته بعيداً بين الأوراق الدائمة هاستقرت العلامة على حافة الجدول. ولو أنها رمتها أكثر لكادت سقطت في الماء وحملت الحدول الصغير هماً جديداً

يضاف إلى الحكاية التي يدمدمها باستمرار". هذه كانت حال هستر برنس ولا يقل عنها أنا دمردابل القسيس صديق روحها تشيلدورث وعشيقها حيث "يصبح يده عسى قلبه باستمرار علامة على الآلام الشديدة من جراء توبيخ الضمير".

الرومانسي لا يستطيع أن يتصور حياته حتى في مجال الحب، في حين يصنع الثوري الحب رهس الطروف. هذا لا يعني أن يكون الثور من كبار المحبين دون الإحلال بمبادئهم. الرومانسي مشدود إلى مآسي البشر التي حدثت أكثر من المآسي التي تحدث في رمانه وأمام عينيه. وفي قمة إلهامه يُشبه حبيبته الجميلة بالقمر: برقة، تُفحص عبوة، أو هي صبية رجل فاسد الأخلاق، مهووس بالقصاصات على غرار بطل رواية لوبيتا. إنه يصف وجه حبيبته وكأنه يقشر برتقالة أو رمانة. يستغرق نفسه في ملامحها حتى لا يعود يستطيع أن يشب وجهها الحقيقي من الوجوه الأخرى المتخيلة من خلالها أما الثوري فلا ينتظر الإلهام، إنه هو نفسه الإلهام. والإنسان الحقيقي لا ينتظر نفسه في هذه الحالة. لكن بعض السقاد - الذين مارلوا ماحوديس بالخلود الصومي - يصنعون الأعمال الأدبية الثورية بأنها لا تهدف إلا إلى توعية جماهيرية. لكن، أيضاً، ما قيمة الإنسان الذي يصف بـ حالته الخاصة: حبه لبعض، شقاؤه، يؤسه، هدياته وبهايته التي يتسا بها آخر ما يستمسه شعوره المكبوت. إنه يتصور نفسه دائماً معدباً عذاباً مسيحياً، لكنه ليس مسؤولاً عن عائلته للعقل مثل الخلدون في سياته. فهو يكتفي بهددة دمايل مشاعره دون أن يجرؤ على

فصنعا. يستعبد الله بمأروحية يتحيل نفسه مثل قربان هذا الكون: ميتافيزيقيا واجتماعيا أما العبر، في نظره، فقد يجد خلاصه بسهولة: التيهيبي عليه أن يصنع جسده على الأرض، ولتظهر المؤمن عليه أن يهمل كمسوس لأكثر مصيب يستظهر جزاء تسليحه بما هو مقدور.

مأساة الرومانسي هي أنه يسعى إلى الموت؛ بشكل ماء دماء تمرد على وجوده الفردي أما الثوري فيجعل من موته هدف حياة الآخرين. ثوري يقول مع بدر شاكر السياب: "إن موتى انتصار..." أما الرومانسي فيقول: "إن موتى خيبة..."

إن تراث الماضي المفرط الحساسية الجمالية، الحسية والأخلاقية أورثنا كل مساويء الأفكار التي لم تُشَفَّ منها بسهولة. التأثير سيطر بلا رما من جبل إلى آخر تغاوت كالتدنية. الذين يحتلوا على حدش هذه البدنة يشبهون السرطان الذي يسببه تهيج هذه التدنية باستمرار. حتى كبار الأدباء المعاصرين يجد بعض أعمالهم مُستَلْهِمة من أساطير الأبطال أنصاف الآلهة. وأكثر ما يتمثل هذا الموروث اليوناني، المُستَقْط على واقعه، في الشعر والمسرح. إن شكلهما أكثر ملاءمة لتمجيد الماضي البطولي. من طبيعة الآلهة أنها تحب التهليل، والعباء، والرقص والحوار لتري مبلغ إيمان البشر بها. تحب مباراة إلهام<sup>(١)</sup> مع ثورنوس<sup>(٢)</sup> من أجل لافينيا<sup>(٣)</sup>. ليس هيرا، ميرثا، فيوس، أبولون وتيتيس هم الذين

(١) بطله اسمه فرجيل في الإنيادة The Aeneid الذي يقول عنه الأسطورة إن كني الإلهة الرومان هم من صلبه  
(٢) منافس إلهام في حب لافينيا  
(٣) ابنة لافينيا لفيوس

كانوا يدبرون معركة طروادة في الغصاء؟ أما شكل القصة، مثلا، فهو أكثر ارتباطا بالواقع الإنساني المعيش في مستوى حصارنا المعاصرة. نحن نسلم بأن أية ثورة لخلق حضارة جديدة لا تحلقها العبقرية الفردية وحدها. لكن الموروث الحضاري يعني أن نعل وجوده فينا مثلما نعلل أسباب أزماتنا النفسية وأوصافنا الفسيولوجية. الجماعية التاريخية لتتلعلم في البدائية والفردية المباشرة وليدة "بيقة". وبهذا المفهوم نعلل إقصاء الماقص؛ لأن أي تجديد يحمل من قوة الأفعال أكثر مما يحمل من كمال الصنح. يقول عونيه في حكامنا عندما يتحدث عن فاليروس باتركولوس Valerius Patriculus: "ونتيجة لما كان له من موقف فإنه لم يتح له يرى أن من التوجب أن يكون لكل من يوصفه شيئا حيا بداية غير واضحة ونمو بعضه وخطة رائعة من الخطات الاكتمال، وانحطاط تدرجي ككل الكائنات العضوية الأخرى، وذلك بالرغم من أنه يعرض في مجموعة من الأشخاص". غير أن هذا لا يعني التعجز عن الاستمرار في الانسلاخ الذي بدأناه. مارنا نتلمس طريقنا حاططين ثورتنا على معظم الموروث تعني أننا قطعنا بانفسنا النور الذي كان يضيئنا، لكننا سعتنا على الظلام الذي بدأنا نتلمس طريقنا فيه. إن الشعاع الذي أضاء أسلافنا سيصطب بعض قوة طبيعة العصورورة ويخلق المندبين أضواء عصرهم وأكثر. لكننا أيضا لا نكر أننا معاصر: نجاراف بأقل ما نملك، نقوم بالاستكشاف دون أن نستظر إعلان الوصايا الربية بموت المالكيين، وخلافة الأوصياء.

لم يتعرض على عصرنا تعبير الشكل والمضمون فحسب بل أيضا  
 انجهم إن بعض الكتاب الجذبيين قد حكم عليهم ببعض  
 الإهمال بسبب حجم أعمالهم الفكرية والأدبية. لقد صار اليوم  
 كتابة أو قراءة رواية في حجم دون كيهوطي، الحرب والسلام،  
 المؤساء، الدكتور ريماعو، أولاد حارتنا، الدون الهادي، ولنتفقون  
 لسيمون دو بوفوار واسم الوردة لأمبرطو يكون نُقْذَ معامرة<sup>(١)</sup>. أمّا  
 قراءة رواية تيرانت الأبيض (Tirant Lo Blanc)<sup>(٢)</sup> فهي معامرة  
 مجسومة، إذا وجد من يقرأها اليوم. لقد قال عنها لفرانسيس عصفه:  
 "إن هذا هو أفضل كتاب في العالم".

حتى كتب العلوم الإنسانية الصالحة بدأت تشملها أزمة عدم  
 الاستهلاك رغم حاجتنا الملحة التي تعرضها عليا حضارة عصرنا.  
 لنعرض أن سارتر كتب الوجود والعدم مسلسلا في حجم كتبه  
 "الوجودية مذهب إنساني" دون إشارة إلى أجزائه. لا شك في أنه  
 كان سليلي كتبه الصالح - رغم صعوبة فهمه - الزواج النسبي  
 الذي لقيته محاضراته (الوجودية مذهب إنساني) التي يكتب يوم  
 واحد لإعادة قراءتها أكثر من مرة. ليس دائما صعوبة الفهم  
 وحدها إحد إذ من طبيعة الناس أنهم "لا يقدرون إلا ما يدهلهم  
 وما لا يفهمونه بوضوح" كما يقول ديكارت في خطاب  
 لصديقه شامو Chamois هذه الظاهرة حدثت في معظم الأشياء التي

أوجدتها حضارتنا، في الموجودات كلها. الأشياء الصالحة قد  
 تعجب بها، لكننا لا نتعامل معها بحب كما نتعامل مع الأشياء  
 الصغيرة لأن الطغوة البشرية مارلت تحب في أدهان الناس  
 العاديين. مغلوب ما أن يعود أفعسا على الإيجار أكثر من  
 الإسهاب "أن يختصر عشر سنوات من العاطفة في كلمة" كما  
 قال كاتب أميركي في القرن التاسع عشر. العمل الصالح - مادي  
 أو معنوي - يُهْوَلُ فيها الإحساس بالعناء السريع. يلتهم حياتنا.  
 حياتنا بحسها، أحيانا، كقطعة من الثلج تدمع على الماء، تحت  
 شمس محرقة أو فوق نار. نسبة الراس تستهلك حياتنا في وحدة  
 صالحة لتضائل معها اهتمامنا بالأشياء الأخرى التي نحرص على  
 ألا نموتها تجربتها معها. لكن هناك ذوي الاهتمام الواحد. إن  
 هؤلاء غالبا ما ينتهي بهم نزوعهم "الوحدوي" إلى نوع من حزن  
 الأنانية Onanism الفكرية. إنه يحيا بتمهيد تحديرا ما أمكن.  
 والإسهاب والتصحيم - مهما تبع قيمتهما الفكرية والمادية -  
 يقتصران حياتنا المعنوية والمادية. إن طبيعة التطور تحرنا إلى  
 التضائل والتلاشي في كل شيء: طبيعتنا البشرية، لغتنا،  
 مصيرنا، وربما ينحرف نلأشياء في قوة سائلة لعيش حياة الأرواح  
 لمتماوجة في الكون لا سكر حبا لأرواحية الأحجام الصالحة  
 والفضيلة المتأصلة فيها لكن ميلنا لشكل الشيء هو الغالب أكثر  
 مما هو مصمونه لأبد أن هذا الأرواح علاقة أيضا بجمعية  
 رمتنا الفردية والجماعية، الشخصية والحضارية.

إن الوصف الفيزيقي للأشياء ونشبر والحيوانات جعل بعض

(١) أقصد معامرة قرينة هذه الأعمال في أصل لغتها كمله أو مترجمة بلغة أخرى  
 منصفان التي بدأت برد حينا من بعض دور النشر العربية

(٢) صدرت في باريس Valence بالكتابة الباليستانية عام ١٤٩٠ اشرك في إنجازها  
 جوتارد مانييل Jean Manuelli وسرني جوان دي غالبا Marti Joan de Galba ثم ترجمها  
 منجول إلى الأسبانية وصدرت في بلدة الزبد València عام ١٥٦١



اسلاما يكتبون آلاف الصفحات من أجل تقديم قصة غرامية فاشلة أو ناجحة، قصة غرامية في حوزة جنائي، مشحون بالأمل والحيلة: شاب يكاد يتروح احتفه، لكن في اللحظة الحاسمة يقف الموقف عجوز يراقب الأحداث في الخفاء طلع يُحْتَطَف ويُرَى نربة المجرمين أو المنسوين يُناجربه ثم يُكْشَف فيما بعد أنه من اصحاب الامراء والملوك. فتاة ثرية تحب شابا صعلوكا وحين تمنح أسرتهما أن تترك هذا الحب، الذي سيقود إلى الروح، تنحصر الفتاة أو تنهي حياتها في دير... الخ.

إن كاتب مثل براك، مثلا، يقدم لنا وصف مشهد طبيعي في حوالي ثمانين صفحة أو أكثر وكأنه يقوم بحولة سياحية. أما أقرض أنه لو كان هذا الآن وأراد أن يصف هذا "السوق العذائي" لاحتاج إلى أكثر من خمسين صفحة لينقطع للمحركات والساعات قبل أن يبدأ بعبء هذه الأحداث والعلاقات. إن غربة لباس أحد المهيبيين وحده قد يستغرقه كتابة مئات الكلمات وبظهور رواد الكتابة التحليلية خف هذا العبء على الكتاب والقراء المجهدين.

من البدهي أن علاقتنا بالأشياء أبدية إلى أن يتم تلاشيها في الكون كما ينسأ المستقبلون العلميون هناك موجودات تظهر وأخرى تختفي لتأخذ مكانها في مقبرة تاريخ الأشياء. إنما لا نستطيع أن نقص على كل شيء في الوجود. نستطيع القيص على بعض أفكارنا، لكن نظل هناك حركات وأوصاف وأفعال ربما أهم. هناك أفكار تملث من الكلمات وكلمات تنهاوي قبل أن

تتلقى صدمة الأفكار لتتم عملية الاحتواء. حركات وأوصاف وأفعال تحتفي قبل أن يتمك من القيص عليها وحسبها في قمقم الكلمات. وحين نجد أنفسنا في دوامة السلب نصرح محتجين: غربة! غريب هو هذا الشيء!

لسنا ملزمين فقط بكشف الأشياء وتسميتها، إنما أيضا بالحكم عليها، ولن يتم لنا هذا الحكم إلا بتحليلها وفهمها. لكن كيف؟ يقول استفس ديدلوس: "إنك تستطيع أن تفهم الأشياء من طريق التفكير فيها." لكن توجد أشياء نذكر فيها ولا نفهمها. إنها تصيبنا بالدوخة المعكبة كنما فكرنا فيها على طريقة أدوليس الحلولية:

أصبر شيئا من المكان،

جدولا أو سمندلا أو خزائني

أو غيرها من خلائق الرب سبحانه.

أو:

الأشياء وحدها أراها وتراني. . .

التساؤل لا يكفي. نحن مطالبون بأن نتجاوز عجزنا أمام كل ما يصيبنا بالدهشة والدوخة. إن العرض الظاهري للأشياء يتطلب تحليلا يعطين نتائج. لكن هل كل النتائج مُدْغعة؟ أمي مطلقة أم نسبية؟ بالتجربة ندرك أن الكاتب في حانة تجاور دائم كلما صحح ما كتب. حذف كلمة، إضافة أخرى أو إبدالها يعني تجميعا ذهنيا لفهم الشيء الذي لم يَسْتَو بعد. إن جزءا من المعركة

يولد مع الكلمة المعردة أو المشدودة إلى سلسلة من الكلمات التي تُسَوِّي بنية العكسة. إننا حين لا نوفق إلى إيجاد الكلمات القوية والمعبرة التي تُسَوِّي لما بنية العكسة وذلك يعني أن فكرتنا عن الشيء مهددة بالانهيار عشوائية الخلق هي التي تعمد انتخاب الأعضاء التي تعطي لنا أجود فكرة ممكنة في أحسن بنية - شكل. بالتجربة نعرف أن جوهر العكسة أبقى من بنية شكلها. إنها الروح في الجسد. لكن هل أيضا أن كل الأرواح حادثة في معجم المُسْتَرَوِّح (مائل الأرواح)؟ إذ كل روح تبقى حراها. فهذه روح تحلّ في بياض، تلك في تغريد، وأخرى في نقيق أو عيب... الخ. إن البنية - الشكل هي التي تعطيها، مقدما، الإحساس بالخبرة أو الرضا عن مصير الفكرنا. الكلمة تحييا أو تقتلها، تسعدنا أو تشقى، تُدَكِّب أو تُبَلِّدُنَا. حتى الفنون التي يفهمها بالضم لا يفهمها إلا بصير الكلمات التي تصحب عبيدة أو تساق هادئة في أنعسا. أفعال الأشياء لا تتميز: الشرب، الأكل، المصاحبة، المشي والقفود... تبقى أفعالا في ذاتها لكن الطريقة التي يفعل بها هذا الشيء أو ذلك الوضع، إحساسي بحجم الشيء، استجابتي للونه وشكله، هي التي تتغير حسب انعكاساتي تجاه الأشياء والحركات التي تُؤَلِّد في شحنة انفعالاتي مناسبة لقبولها أو رفضها، مؤانعتها أو معاكستها والتغور منها أو التجنب إليها. إنها تقيدني بالزمان والمكان، يبيثن ومستوى استجابتي وانعكاسي معها. فإن فعلا أقوم به هنا، في هذه البيئة الطبيعية، لن يكون هو نفسه، سيبدا، في بيئة مدينة مغربية أخرى. وسواء شئت أم لم أشأ

فإن هذا التعبير يحدث في السلوك تلقائيا أو عمدا بسببة الأفعال إذن متعاقبة بين شخص وآخر في نفس البيئة وفي نفس الشخص نفسه في بيئته حسب تجاربه وزمنه النفسي والبيولوجي. وسيختلف سلوكي بسببة أكبر أو كذا إذا انتقلت إلى مجتمع آخر بعيد عن وطني. هناك تماس مع الأشياء، لكن ليس هناك تطابق مطلق. من هنا نشأ مغازقات الإحساس بالسلب والأحداث والأفعال التي يوجد الإنسان صلته بها وترتبط صلته بها. هكذا تبقى علاقتنا بالسلب في العام إلى أن تتم وحدة الأمانة والأمكنة، للمجتمعات والمستويات، السالطات والوجهات.

أما حرّ في فهم الإنسان والأشياء. أفكر في الإنسان كصورة جميلة أو ككتلة تتحرك، لكنه ليس هو كما أفكر فيه إلا إذا أحار لي أن يكون كما أتقبله. إنني اختار به، لكنه أهو يرضى بما اختاره له؟ قد يرضى أي حين، لكنه سيثور عندما يدرك أن اختياري له لم يكن كما صار يريد هو لنفسه. هذا، ليس حديثا عنه إلا كرهينة شرطية أو هي هدية تارلية منه. الإنسان ليس غيمة إلا في حالة السلب المطلق. إن طبيعته متعالية يطر إلى نفسه بالتقدير الحر الذي يتكبر به عن نفسه وعن الغير. وفي المقابل أهب له إمكانيات مواهبي عنه: كشيء، تحليلي، نتائجي... الخ. إن ما نسميه توصعا هو وحه من وجوه التعاني. إذ هو يعرف نفسه أنه يتواضع. تواضعه إذن ليس طبيعيا ما دام يعامل الناس على اختلاف مستوياتهم وظروفه الضرورية معهم.

هو متعال بالصورة. تواضعه استجاء لكسب إحدى العايات:  
 الأعراس المتخلقة Los intereses creados كما يسميها حائضطو  
 بيساطي بهذا المفهوم يحور لنا ألا منهم الإنسان في سوء نيته،  
 إنما نحاول كشف طبيعته التي لا تفهم إلا بتعاليه التواضع  
 وتواضعه المتعالي. عايته هي تحقيق تعالیه بتواضعه وتواضعه  
 بتعالیه. إنه جدل بين ما يحب ويكره، وما يُحِبُّ ويكره فيه  
 العام يغتف ما باستمرار، والفس يحاول القبض على هذا  
 الإفلات من حين يستعيد، بالإبداع، هذا العالم اهارب ما لا  
 نصنع في صورة مؤطرة ونحتفظ به كذكرى إذ مادته تتحول  
 كأي معد يصهر وتعاد صياعته في شكل بلائم عصرنا وما  
 سيأتي بعدنا هذا "السوق الداخلي" (أو الفثوكو شبكو ethico  
 Zoco)، هؤلاء الناس في الساحة الآن الذين يشط بعضهم  
 كالمس ويحمل آخرون كالرواحف التي لا تتحرك إلا بسقوط  
 الفريسة في مجاهها، وكل ما يعلفها من أشياء إنها كلها من عالمنا  
 الذي هو كما م يكن وصائر على ما هو ليس بكائن. فعلنا إذاً هو ما  
 ألفت، وما يعلف، وما صنعت ما. ها هو ذا شاب أمامي مسترخ،  
 يذبح ويحمل، تدخل فتاة هيبية. يتحرك، يشط، يسم، تسم،  
 يقدم لها مقعداً، يبيع كتبه وأوراقه جانباً، تنقل اهتمامه بها،  
 عزمي عقب سيجارته، لم يعد يحمل، ينادي السائل مرتين، إنه الآن  
 أمام مشرور. . ربما سيحقق معها بعضاً من حلمه أو حلمه كله  
 أو لا شيء.

إننا مجموعة من الوسائل والعايات. وسائلنا في غاياتنا  
 وغاياتنا في وسائلنا. تعلبنا النفسي، الإعلاني لا يتحقق إلا بقوة

العاية في الوسيلة وقوة الوسيلة في العاية. إن قيمة الشيء المرفوع  
 هي التي تكشف لنا عن مصدر الشيء المرفوع. إننا نجعل من  
 الوسائل أشياء ومن العايات قيم هذه الأشياء. يستمد وجودنا من  
 هذه الأشياء. لكننا نسد وجودها بقدر علاقة وجودنا معها.  
 نحبيها إذا ماتت وسعشنا إذا هي حمدت. وجودها حتماً يسبق  
 وجودنا. لكن ماهيتها لا تتحقق إلا بقدر اصطدامها بها. لماذا؟  
 كيف يختار علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالأشياء؟ "نكل  
 أسيليه" كما يقول سارتر. الكتابة عند جان جاك روسو، قبل أن  
 يكتشف رسالته، كان هدفها إبراز شخصيته في مجتمع النبلاء  
 الباريسي الذي لم يكن يسمح للبريء أن يترددوا على صالوناتهم  
 إلا بعد أن تتأكد لهم موهبته تجاه أفكارهم التي سينبأها الكاتب  
 الدخيل، ولدى رامبو أن يمز أقرانه في المدرسة ويسمو حتى على  
 أساتذته في نظم قصائد الماسبات باللاتينية في شارل فيل،  
 مرغريت متشل وأليبرتو مورافيا أقنعهما المرص في الغرائش  
 سوات، جان حسيه تنقل عليه الساعات الرتيبة في السجن،  
 فراسو اساغان لكي تكشف عن ابوتها في بيعة نجارية مسحلة،  
 مملقة، تضخم في نفسها الأم يوماً يوماً. على أن الأمر يختلف مع  
 أصحاب النظريات لقلب أنظمة العالم مثل كارل ماركس  
 وأنجلر، دروين وفرويد، أيشاين وبعلوف. . . إن للأمر وجوه  
 كثيرة: صدقة، "خزوه وهروبه" كما يقول سارتر، رسالة، موقع  
 أو تحد.

(١) أو يعزوه على ذلك للجسم الذي سينتأف عن رده مثل الآلة، ثم هو سان فكتور  
 وحيدله بريادفان هو سان بير الذي نشر كتابه ودفع عنها، ورعاية الأمير دو كوست الذي  
 حسم من قراراته ليرفلك لفرمسي حتى لا يفر من وجهه فثاني (فرمسا)

عام ٦٠ كنت أرتد مقهى كونتيسةستال في تطوان لكي  
أستهلك علبه سجائر أو أكثر وشرايا يهديء من قلقي ليُثار من  
جديد. أرى كل يوم شخصا محاطا بكثير من التقدير. حين  
استعسرت عنه قبل لي أنه الكاتب المغربي محمد الصّباع. حتى  
ذلك الوقت لم أكن قد رأيت كاتباً يحاط بمثل ذلك الاحترام  
والاهتمام. كنت اعتقد، لسداجتي، أن الكاتب لا يمكن رؤيته  
إلا في كتبه حياً أو ميتاً. منذ تلك اللحظة بدأت أفكر في كيف  
يمكن لي أنا أيضاً أن أصبح كاتباً. أولاً سعييت إلى معرفة ذلك  
الكاتب. رحت أروّج الكلمات دون أية شرعية. أخلق لها طقوساً  
وأقيم لها اعراساً وثنية وأباركها باسم الشعر الشري. أسجل مئات  
الكلمات ثم أحفظها بطريقة سرّية مستمداً الشجاعة لحفظها  
من القهوة السوداء، والكحول والحشمال المغربي بالقتل أو الجسور.  
إن حبي للكلمات هو الذي شجمني على المصّي في الكتابة. صرت  
أنهضُ الأموات من قبورهم وأجعلهم يحاكمون الأحياء الأشرار.  
إلاهوني يموت وإلاهوني يولد. ومنذ أول قطعة شرية بشرتها لي  
حريردة "العلم" مع صورة متناقضة مقدداً فيها أحمد شوقي،  
سميت نفسي كاتباً مغربياً. هكذا تمّ هذا التعميد العصامي  
كاتب مغربي واحد وسيكون هذا الكاتب المشهور في حياتي،  
لنعمور في الواقع، أحد ملاعب الأدب العربي الحديث كما صممي  
بعض النقاد المرتقة وأبداهم بعض العقهاء المرطوفيين. بالنسبة  
لي، كانت هذه هي بداية المعامرة الطائشة مع الكتابة: نزوة، تحدّي  
مجبور، طمع في شهرة إقليمية دون أن أفكر في المواقع الكبرى

لقلب نظام من أنظمة العالم العاسدة. كانت تكفي مغامرة حب  
قمرية أو ليلة ماجية، رؤية منسول يهتف، امرأة فقيرة يموت زوجها  
بمرض أو حادث نازكاً لها ذريعة من الأولاد، أو رجل يقتل ابنته  
لأنها أضاعت بكراتها مع عشيقها لأقول لمعسي مرهوا: ها هي  
دي قصيدة رائعة أوقصة خالدة طبعاً، فقامت تلمع مثل البرق!  
كان معظم من أعرفهم، في تلك الفترة، يشجعوني على المصّي  
في إنجار تلك الروعة وذلك الحلود. كانوا هم أيضاً يشتركون معي  
في وهم المجد ماداموا يفترحون عني بعض المواضع لاكتبتها وأن  
يستهلوكها هم أنفسهم من جديد: أن يروا أنفسهم وقد صاروا  
رائعين وخالدين. كنت مدعهاً بسداجتي وسداجتهم. لكن  
هذه الرواة الاستعراضية (المنع الدي كنت أنصبه لنقراء) م  
نطل. لقد أدركت أنني أنهي أهرامات رملية. بدأت أصي أن أشر  
ليس هو مجرد انتقاء وتصوير أشياء، ليست كل حادثة تصح مادة  
لقصة، رواية أو مسرحية. لأبد من حق الحدث داخل الحدث.  
نفس المراحل التي تتحول فيها دودة القز إلى فراشة. التسجيل  
الذهني للأشياء مباشرة لا يبعث بمدى حقيقته الفنية. هناك  
تجارب معتقد، ونحن نعيشها أو نتلقاها خارج فؤادنا أو دأخلها،  
إنها ستكون مادة رائعة لعمل أدبي. لكن هذا قد يحدث أو  
لا يحدث. أحياناً تتحسر على تجارب لم تكن تبدو لي حينها في  
نفس الروعة التي تكشفت لنا فيما بعد فتضع من فرصة تعميقها  
في أوان حدوثها. لا يأتي إذاً تقديرنا للتجربة العيشية في أوانه. إن  
ماهية التجربة قد تُكشَف لنا، خلال عملية التحوّل المعني، في

عس قوة فعالية وجودها السابق أو أكثر منها بعامل الخلق المبتلى  
 من اللاشعور. وقد تبقى مجرد تجربة فجأة، مسح ليس قابلاً لأي  
 تطوير هي مُسَمَّع. وإذاً فعلاً هو الخيال ما دام الواقعي لا  
 يعطى دائماً متطلبات الإبداع. لكن هذا الميغال الخلاق هو أيضاً  
 يتفدى بمقدرة الملاحظة التي تكشف لنا معنى عمق الأشياء.  
 وقوة الملاحظة هي أيضاً مرتبطة بالشجاعة والحدس الدكي؛ فإذا  
 مسها الحرف من الاقتحام سقطنا في دوامة الرجعية. إن قيمة حياة  
 مشاعراً لا تنحدر إلا بقدر إبداعها. الواقع الحقيقي لا وجود له  
 إلا عندما يحترعه. لنأخذ واقع الثورة العربية كمثال: إنما يرى أن  
 رؤيا الشعراء والكتاب الذين نسوا بقيم هذه الثورة أعمق من  
 الدين لم يكتبوا عنها إلا عادة حدوثها. أكبر مثال نستشف منه  
 هذه رؤيا البيوتية يُمَثِّلُ لنا في السَّيَّاب، البياي، محمود  
 درويش ونجيب محفوظ. المبدع الرؤيوي يعزو ويقتحم،  
 والواقعي للسَّجَلِ يستقر الانتصار أو الهزيمة ليحمش أو يصغق.  
 الواقعيون المرحلون يجعلون من الشعر أناشيد قومية ومن الشعر  
 ريمورثاجات صحفية إنهم غالباً ما يقدمون لنا بمادج من  
 الأبطال الذين ما زالوا يحتفظون بصادق وحاجر نكسة ٤٨. فإذا  
 ما حدث العجز في تكملة نكسة ٦٧ فلا بأس، إن لدينا محزون  
 ٤٨ أو ٥٦. وبهذا صارت عندما ثلاث ملاحم حربية حديثة  
 نستوحى منها "الإنسان يمكن سحقه لكن لا يمكن هزيمه" كما  
 يقول همنغواي في الشيخ والبحر. من يذري؟ ربما "نمشي إلى  
 طرودة العرب" كما يقول محمود درويش.

إن التعبير عن حدث إنساني ما بنفس المفاجأة التي يباعثها بها  
 لا يمكن أن يعطى إلا أدبا عاصبا، متفعلا، شعوراً يدفعنا إلى  
 اليأس إذا لم يتم الانتصار، لأن العصر الأدبي فيها شبهة ببقطة الملح  
 من النوم على حدة حصان طروادة. قد تشط وجودنا بمص  
 الأعمال الأدبية في رمانها، لكنها لن سطر إلى مستقبلها إلا من  
 خلال ماضيها للحص، إذا ما يحمنا إلى أفاق رمانية جديدة.  
 الوعي بالزمان والمكان والحدث لا يكفي الشرط الإنساني المطلوب  
 في أي عمل أدبي. صحيح أنه من مهنة الكاتب، لكنها مسواقه  
 أو لا نوافقه على ما يختاره لنا. ملزم عليه أن يخترع شرعه الأدبي؛  
 أن يتجاوز المسافات، واللحظات والأحداث التي من كثرة ما  
 اعتدناها أفقدتنا الإحساس بها. لكن هذا لا يعني أننا نلزمه بأن  
 يتنبأ لنا بالمفاجآت الأحداث كما لو كان تنبؤ قنبلة موقوتة.  
 يكفيه أن يستشعر بوادر الكارثة. لا يطالبه بأن يخلق لنا ما لا  
 ينصل بالواقع الإنساني. لابد من وجود مُدْرِك ذاتيا  
 وموصوفا: فالعدم لا ينتج إلا العدم Ex nihilo nihil fit كما يقول  
 سبينوزا.

كثير من الكتاب والشعراء يحتقدون أن مجرد تجييدهم  
 للدفاع عن استمرار هذه الثورة العربية سيسمحهم جلود الأبطال  
 والشهداء. نحن لا نكر مداءات بعضهم التي تدبس الحوة  
 وتمجد بطولة المحررين. لكن مداءات أكثرتهم جاءت متأخرة.  
 حقا أن مهنة الكتابة حرة، لكن ينبغي تمييز ممارستها. إن أية  
 حرية لا تكسب مصداقيتها إلا تجاه الآخر. ليست هناك حرية

فردية مطلقة إلا في عام الجوع. ربما يكون للأمر وجه آخر: إن بعضهم يحاف من أن يُتهم إذا سمحت الثروة، لذلك يساهم معظم المؤرخين بصيصهم في هذه التعبئة الأدبية السياسية. إن انحراطهم يشبه التفتت في الانتخابات. إنهم يراهم وهم أيضاً مدعوون إلى هذا الواجب الوطني. لا يريدون أن تموتهم فرصة ربط وجودهم الإيجابي بها مادام التاريخ الأدبي حريصاً على أن يحفظ لها، أحياناً، سلبية بعض الكتاب أكثر من إيجابيتهم. لكن هذه المساهمة قد لا تحيى الشيء الكثير إذا كان الاحتجاج العنيف موجهاً إلى العدو في الصفقة الأخرى. كان بالأحرى أن يوجه في أوانه إلى بعض أنظمة الحكم التي باع حكامها حرائط بلادهم الاستراتيجية ليدخلوا التاريخ ولو من باب المظلم. إنه اتهام موجه ندوي المواهب الخالوية والمواقف الانتهازية. إن الكاتب العربي اليوم يتمزق تمزقاً لم يعرفه من قبل.

حتى نهاية الثلاثينات، كان الكاتب والفقيه العربيان مطمئنين كان شوقي مطمئناً إلى إمارته الشعرية التي يابعه في مهرجانها النقاسي والندائي. وبشارته، ضسناً، في هذه الإمارة، حافظ إبراهيم لسعة شهرته الشعبية ومن بعده خليل مطران وبشارة الخوري (الأحفل الصغير). كان القراء العاطفيون يعترفون بتعريف حافظ في الاجتماعيات وشوقي في الخيال التاريخي والحكم التي يقحمها أحياناً بمناسبة أو غير مناسبة في درره الشعرية. إن كارثة مثل حريق (ميت عمر) لم يكن قادراً على وضعها بحماس إلا حافظ إبراهيم كان للمعروفي والراعي وحيوان خليل جبر كان قد بدعوا، مجدهم الأدبي. وكانت ميّ ريادة

تورع عن من يروونها في صالونها الأدبي كل يوم ثلاثاء تسميها العاطفي وإلهامها الشاعر بالتقسيط المتساوي بينهم في آن واحد. لقد بلغت قوة تأثيرها أن استلهم الراعي كتبه العاطفية من خلال مراسسته معها بالاتفاق مع روحته كما يذكر سعيد العريان في السيرة التي كتبها عنه كانوا جميعاً مطمئنين إلى بقائهم الأدبي السيل. كتبهم هي الظهور عسه الذي كانوا يعيشونه لا أحد لعن نفسه أولعه عبره بالمفهوم الأخلاقي. ولم يكن يعكر هذا الخلود إلا تلك السحالات المقدبة العبيبة: الراعي والعقاد بتشانمان في الجرائد والمجلات بل كذا، بتحافان بالشد واللكم لولا أن تدخل بينهما صديق. ومن كان يستطيع معركي مبارك وهو يصرخ في الشارع سكراناً: "يسقط حسبي" لأنه "ساعد على إسقاطي في امتحان وصف جغرافية الشعوب، وأسقطني مرة ثانية في امتحان تاريخ الشرق القديم"<sup>(١)</sup>.

كانوا قد مهدوا لبعد شوقي لعوب لأن شوقي، رغم اطلاعه الكبير على اللغة، كان يحظى أحياناً بجمع غصص على أعصية، ويكتب نارة وأخرى عوض نارة وتارة أخرى كما عاب عليه البارحي (الذي لم يكن يتسامح في البعد المعوي حتى مع أبيه)، أو يرفع جواب الشرط:

إن رأيتي (تسبل) عي كاذم

بش بيسي وبينها أشياء"<sup>(٢)</sup>

كما لاحظ عليه الراعي. ثم ظهر والعرباله لمبختايل

(١) من مبدع الفتر الفني في الغرب تاريخ المعري  
(٢) بوجه مقال بندق ديوان شوقي في صحفنا المعروفي

بعيمة والديوان للعقاد والمباري لأسقاط تلك الأمانة الشعرية شكلاً ومضموناً كان شكل الشعر هو نفسه، مرتباً بكل ما في التراث من رتبة وفي القصيدة لم يكن شكل «حديث عيسى بن هشام» لحمد المولحي و«ثاني سطيح» لحافظ إبراهيم إلا تصويراً لشكل الحريري وأحمداني إلى أن كتب محمد حسين هيكلاً رباته: «زينب».

كانت بوادر الاقتباس من العرب والترجمة هما بداية الثورة على التقية والمضمون وباستثناء سلامة موسى كانت ثورة معظم الكتاب والشعراء على الشكل الجمالي أكثر مما كانت على مضمون القصيدة والمغالاة. حتى طه حسين الجريء في كتابه «في الشعر الجاهلي» تراجع بسرعة خوفاً على عقبيه رغم أنه كان يؤمن بأن «فعل بك من ذكرى حبيب ومزل .. أبشغ من ..» لقد اضطر إلى أن يبرز نقده للدين (التوراة والقرآن) بدكاه حيث اعتذر بأنه أراد فقط أن يحتبر مدى عبدة الناس على الإسلام خاصة الذين يهيمون أسرار القرآن ويحشون الله أكثر من الجهلاء. نعت حمد طه حسين كانت شبيهة بحال جديلو حين وقف أمام رجال الدين ليستعصر وهو لا يؤمن بما يقوله لمدييه لكن العقاد «الرعولي» كان أكثر جرأة حين صرح بأن الشعب يستطيع أن يسحق أكبر رأس يحون الأمة كان هو أيضاً قديراً على التبرير، لكن كبرياءه كان أكبر من ذكائه وموسوعيته لقد قيل عنه بأن رجلاً غنياً عرض عليه مبعداً من المال مقابل تفسير القرآن بشكل يلائم عصره وقبل.

لكن مجرد تحلف الرجل الثري عن الموعد الذي اتفقا عليه جعله يتحلى من المشروع.

كان كل واحد من هؤلاء يدفع ثمن شهرته أو نسيانه: العقاد ومحمد مندور يستحسان على غرار كتاب الموسوعة الفرنسية، مكي زيادة أصيب باضطراب العوزن العصبي بعد أن صدمتها بعض العلاقات الحرة عذبتها<sup>(١)</sup> حيث أيقظت فيها أحياء التي أملت منها إلى الأبد وبدأت تعري نفسها بالإفراط في التدخين والتحدث عن المتعة الجنسية مع طيبة في أحد مستشفيات لبنان، سلامة موسى اضطر حتى انتهى مغلساً يكسب عيشه بمشقة ليعول أولاده، وركي مبارك لم يقدّم من دهبه لقب «الدكاترة» أو «حمار الدكاترة» كما كان يلقبه بعضهم. أما طه حسين فقد عرف - في النهاية - كيف يكسب حظه مثل أندري مالرو، وثوبق الحكيم وفرت عليه وظيفته نائباً قضائياً، ثم تقنيره وتأخر رواجه وأكل «الطاجين» مع رفاقه في الأرياف رتق حواريه كما كان يشكو سلامة موسى لبعض أصدقائه الذين لم يتحلوا عنه في محبته.

محبة الكتاب العربي اليوم هي أنه مطالب بتطوير تقيته وموسوعه أكثر من أي وقت سابق. إنه مراحم من الكتاب العربيين في الأصل وفي الترجمة التي تحطت مرحلة الاقتباس والتشويه والتعريب<sup>(٢)</sup>. إن كانا مثل عبد الرحمن بدوي، مثلاً،

(١) حادثة جبران خليل جبران الذي مات دون أن تراه لطف

يترجم من الأصل الوجود والعدم لسائرته، الأساليب المختارة جوتيه ودون كيخوتي دي لامانشا. إذ المواضيع الإنسانية صار لها تعريب عاظمي. لم تعد القومية العربية إلا جزءاً من القوميات الإنسانية كان الكاتب والقاري العربيان ينظران إلى الإنسان من خلال قوميتهما، لكنه اليوم بدأ يتجاوز حدوده الإقليمية. مشكلة الكاتب والقاري العربيان هي الصراع مع كل الأجيال العربية. الجيل الذي ثار على الكتاب والشعراء القدماء هو نفسه الذي صار اليوم من أشد المحفظين إزاء مواهب جيل الاشتراكية الماركسية، بل هذا الانقسام، أحياناً، يحدث حتى في بعض أفراد الجيل الذي لم يتخط بعد سن رشده الأدبي.

محكوم على الكاتب اليوم إذاً أن يكون طبقياً في كتاباته. ربما نولستوي هو الوحيد الذي تنازل عن كل شيء ليكرس نفسه للإنسانية المستعلة (بفتح العين) ويصمم فيها بعد أن كانت تستعدها طبقته بإدلال واصطهاد. الكاتب الملتزم، إنسانياً، يعمل على نهوض الطبقة المناهضة للاحتكاريين المستعمرين ليكسب المصالحون كرامتهم. اعتقد أن الإنسان لا يطلب أن يكون (العقر هو الشيء الطبيعي) كما يقول ألبيرتو مورافيا عن تجربته الصينية إلا في حالة غيأس للتمس من ظهور طبقته الفقيرة

(٢) يرى كمال يوسف النجدي في كتابه «دفعاً عن قنعة العرب» أن الترجمة (وسيلة لا غاية)، وأن «لهم عند الأدباء ليس التبرع بالصائب، بل التعبير الجليل» ينمو في أنه قد بلغ في قومية قنعة أولاً فساداً ففقر من الكتاب الذين كتبوا بديهة حبية فادعوا فيها أمثال حبري حليلي، حبرك، صموئيل بيكيت أو أوجين يونيسكو. إنما لا يكتب بديهة من جدال فتصير لبعضهم وإليها عن نهاية الخلف في اعتقاد أن قنعة التي عرفت سربطاً بأحزاب القديسة هي فكرة أكثر منها نظرية. هوسبرس لولوا مات والفري يحتضر لكن أفكارهما حيوات.

الرفاهية هي التي ينبغي أن تكون طبيعية المطلوب هو التساوي في الرفاهية وليس في الفقر.

في السنوات الأخيرة شاع أدب ما بعد حبريان ٦٧ أو جيل ٦٧ كما حدث لجيل ٩٨ في إسبانيا وجيل الانحطاط الاقتصادي العالمي (٢٩)، بعد الحرب العالمية الأولى، الذي أطلقت عليه جرتود شتاين الجيل الصانع أيام كان همصون بيروها في مرها الياريسي باستمرار. هذا يعني بداية أدب بقضة ضمير الكاتب العربي تجاه طبقة الطعنة التي تريد أن تصني أنظمة «الحكم المتوارثة من نفس الأجداد إلى نفس الأحماد. بقضة حصارية شاملة للأمة العربية. لكن هذه الصيغة لم تعجب الكثيرين؛ لأنه لا يمكن لنا الإجهاد على الماضي واستئصال حدوده من ميثاقا دفعة واحدة. لكن متى تنازل الماضي للحاضر دون ضمان استمرار مصلحة وجوده؟ إنه عنيد في ثباته...!

القاري، الجديد صار يشترك الكاتب في تحديد الموضوع المطلوب. ولم يكن ينظره الكاتب الذين هم عن وشك الدخول في عمر «جلاوي»<sup>(١)</sup> الأسطوري. وهكذا اكتشفوا (بعد أن حاب أملهم) أنهم دعوا في المحجر الصخري قبل الأوان مهدئين، ليس القاري، الجاد وحده الذي يبحث عن كتاب جيد إنما الكتاب الجيد أيضاً في حاجة إلى قارئ جيد وإلا صار كلاهما في الآخر. إنه لحظ كبير أن يلتقي بكامل أحدهما الآخر. الكاتب لا يستمد قوته إلا من القاري الذي يسج معه حيوط

(١) الشخصية الرئيسية في أولاد حارت



علاقة حميمة ومن هنا يخلقان في بعضهما لكن سيتحتم على الكاتب اليوم ألا يتساهل في يد من سبقه كتابه. لقد راحته وسائل تبسطة كثيرة تجعل فكرة الكتاب تتجاوز تقديره بسعي له أن يبدع تعبير فلووير البورجوازي البعوض. "الشعب قاصر أبداً" أما بالنسبة لشاعر فعليه أن يتحلّى جرئاً (كما يرهق دعاة الأثر) عن الإغراق في إبداع التأمل والحب ليظم أنشيد وطنية أو شعراً يمحّد المقاومة العربية ضدّ العدو العربي. لقد استجاب لهذه التعمّقة حتى الشعراء الأكثر جمالية في العالم العربي، لكن شاعراً مثل أدونيس لا يتنازل عن قمة إبداعه شعراً ونثراً وربما شره أكثر فعالية من شعره. إن قصيدته "هدا" هو اسمي "تشكيل الرعية في المجد الذي تقتله الحبيبة في العالم". رمي لم يجهي ومفيرة العالم جاءت. إنه شباب أئذي لم يكتمل وشبحوكة التي بلغت انحطاطها. إن صوت قصيدة أدونيس يذكركم بقصيدة العودة الثانية لوليام بيتر بيتس التي توحى بانتهار العالم: "احتفال السراة قد عرف". "أفضل الناس قدوة معتقداتهم، وأسوأهم جرفتهم قوة العاطفة".

إن هناك دائماً شوقاً إلى شباب العالم، لكن «الموت في الحياة»<sup>١</sup> ينقّص على الإنسان طموحه إلى: نيسان أقسى الشهور، يُطلّع زهر اليليك من الأرض الميتة، ويمزج الذكرى بالرغبة...<sup>(٢)</sup>

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي  
(٢) تطلع الأولى من قصيدة «الأرض مفرقة

لا اعتقد أن أدونيس يكتب معظم شعره إلى أكثر من نسبة واحد على مائة. الكاتب أو الشاعر كلاهما لا يُفهم إلا في اتجاهه، لكن ليست فقط قضية الفهم البعوض إنما أيضاً هو الإحساس بتطوير فهم ما. وعبارة ماكيافيلي: "كن مرهوباً ولا تكن محبوباً" توحى لنا بعبارة: "كن غامضاً ولا تكن واضحاً، لأن العموض المعكري يتيح إمكانيات التطوير العمي كما يمكن أن يقال بأن الحب الغامض هو أكثر بقاءً وإن الأمّ تحب أكثر إبهالها مشاكسة. وقد يكون فهم مذهب ما عبقفاً أو سطحيًا، عمدًا أو خطأ كما حدث لسارية مع نشته. ومن المحتمل أن نشته قد فكر في ماكيافيلي" وهو يكتب "لزادة القوة" كما فكر ديكارت في الله ليصل إلى المطلق، ماركس في هيكل، هوسرل في فشل الظاهراتية المثالية، سارتر في هيدغر، أبوجيان التوحيدي في مرامير داود قبل أن يكتب الإشارات الإلهية (كما استلج عبد الرحمن بدوي) وكما فكر كامو في دوستويفسكي

القاريء العربي، أجاد، بدأ يدرك أن أكثر المواضيع لطروقة في التراث العربي قد استعرت. معظمها كان في الحب والصبيغة، مدح الحكام أو هجائهم، وصف الآلات ووسائل النقل الحديثة وبعض مظاهر الفقر والتخلف. إحسان عبدالقدوس، يوسف السباعي ووعيق العلايلي، الذين كانوا يُقرأون بهوس ودون تبصر، لم يعد اليوم يقرأهم إلا الذين لم يتخلصوا بعد من مرهقة الكتب

(١) كان ماكيافلي يحذر الطبيعة البشرية، ويرى أن غي الإنسان - خاصة إذا كان حاكم - أن يجعل أغراضه الشخصية فوق اعتبار الوسائل التي يستخدمها لتحقيق الغاية

الجسمي وعقدة الدونية تجاه الطبقة البورجوازية كانوا يظنون إلى الاجتماع كما ينظر الصحافيون إلى الأحداث العابرة التي لن تبقى منها إلا صور واستطلاعات ووثائق كان إحسان عبد القدوس صادقا حين صرح لمجلة ليبية بأنه مجرد كاتب هاو وليس محترفا. كان مثل سيميون الذي يكتب رواية في اسبوع وهؤاد القصاص يكتب قصة متوسطة في أربع وعشرين ساعة لكن رغم غرابة إنتاجهم فهم لا يصيرون إلا حسنا سادجا ومرافقا إلى الفكر الإنساني ما هو الأثر الأدبي أو الفني الذي عمقه فيها، مثلا، كاتب مثل كامل مهدي؟ إنهم مثل فقايق الصابون التي ينفخها الأطفال من شرفات منازلهم. كانوا يكتبون بالجملة ويقرأون بالجملة. قراءهم غالب من نفس الطبقة التي يكتبون عنها. كان إحسان عبد القدوس يستقبل أبطال رواياته وقصصه في مكتبه كما يستقبل الطبيب المعساني مرضاه في عيادته؛ هذه مريضة بالحلب، تلك تعاني من عقدة الشرس مثل "نادية لطفي، مصطفى" سوء لديه أن يستمع إلى أغنية شو كوكو أو قطعة لشوبان، فشل في خروج، فشل في الدراسة، تأليب الصمير الأخلاقي، التحسّر على زمن نقب بنشا والست هانم اضدي وريشة صاحب العربة الكبيرة والعميلات في الإريكية. كانت هذه هي بعض القيم قبل ثورة ٢٣ يوليو. كان صادقا أيضا إحسان عبد القدوس حين صرح، في مقابلة صحافية أجراها معه أحد مراسلي جريدة العلم،

(١) بعدد ولا أداء  
(٢) أحد الشخصيات ولا أداء

عندما رآه العرب، أنه يحتار أبطاله من قرائه، في حين كان نجيب محفوظ يكتب عن طبقة لا تقرأ. وبهذا التصريح ندرك أن إحسان عبد القدوس كان يكتب لجمهور يعرف مقدما عدد النسخ التقديرية الذي سيستهلكه من آخر رواية له

لقد حدث مستقبله الأدبي بدءاً من "أنا حرة"، و تأكد بذى صدور "لا أنام" التي قرأها آباء وأبناء نصف قرن بهوس كبير. لكن قدس إحسان عبد القدوس لم يكن متبصراً بما فيه الكفاية. كان يجهل أن الطبقة التي كتب عنها نجيب محفوظ هي التي نقرأ اليوم، هي وأبنائها، وأحفادها كما يأكلون ويشربون طعامهم البسيط. قال لي رفيق مصري، هنا في طنجة، بأن كتب نجيب محفوظ دخلت صحن "نسوي المواد الغذائية وغيرها دخل وخارج مصر". هذا بالصمت ما حدث لما كسبهم غوركي: إن أبطال العمال، الذين كانوا يقطعون أميالاً وسط عاصفة للجنة كاشحة، من أجل عقد اجتماع للتنوعية الثورية، في منزل أحدهم، هم أنفسهم آباء الثورة الليبية. قرأه اليوم هم أحماد أبطال "لاشقاء الثلاثة"، و "الأم" الذين كانوا يموتون بأمراس الحور أو يهون حياتهم بمأساة قاتمة كما حدث لإيلي في "الاشقاء الثلاثة". لكن هذا لا يعني التقديس الكامل للطبقة الكادحة؛ فهي أيضاً لها عيوبها ومبادئ خاصة حين تنصرف إلى الأدب نظرة إنتاج وكسب وديكتاتورية طبقية.

القارئ، أياها، في الغالب، مثل الكاتب، محكوم عليه بأن يقرأ بعاطفة الطبقات التي تناسلت منها طبقته: أن يعاني الحسرة على ما صنع منها أو يعرج بما كسبته ويقتف على مستقبلها.

من مساويء مثل بعض الكتاب هو أن مصيرهم يتقرر بما يختاره لهم نقادهم وقراءهم. وهكذا لم يستطيعوا اكتساب شخصيتهم إنهم عيال على الأدب. فالنوعوع يملأ عليهم من هذه العفة أو تلك، كما يطلب من التجار أن يصنع لنا كراسي أو طاولات على قياس وشكل ما. نسيرهم القاصر في الخلق الشخصي العفري هو أنهم يكتبون تحت الطلب. وبحكم هذا التبرير القاصر جعلوا الأدب يخضع لمشاكل عصرهم التجارية مثما تخضع الأشياء لقياس الحجم. إنهم يشبهون هؤلاء الصانين الذين يتجهون بعض الأعمال الفنية أو الأدبية حسبما يوصي المرء على حذاء، قميص أو بدلة. هذا عيب دمي، قومي، حفلة رفاف... الخ. والمثال المودجي على مثل هذا النوع من الكتابة، التي هي في العمق لا ترقى إلى درجة الكتابة الأدبية إلا تجاوزا، هو ما يكتبه الطاعير بحلول تحت الطلب. ومعروف أن له مكتبا خاصا في لو سوي. Le SEUIL، ويتقاضى أجرا شهريا على أي كتاب مطلوب منه أن يكتبه خلال شهر أو سنة على الأكثر، بالإضافة إلى عقود مع صحف ومجلات لكتابة مقالات ذات طابع سياحي وفوائد ثقافية يمثل فيها سفير الأدب العربي المكتوب بالفرنسية عبر أكثر من قارة. مثل هذا النوع الذي يكتبه الطاعير بحلول وغيره يصار لتجارها محضا، إنها كتابة تتلاعب بمشاعر

أفقر القراء دهيا. كتابة تنسكروا لواقع الذي ننمي إليه إن الطاهر بحلول يحاول أن يخلق ألف ليلة وليلة عصرية عن طريق حكايا نسيتها حتى جذابا. إنه يشعور مشاعر قراءه ويدعدهم أيضا كنوا، يجعل من الكتابة عهرا وثقايا أونسلية في محطات السفر، والإقامات الليلية في الطريق العام، Moteis وتكاد كتبه لا تصحب القارئ، أياها، حتى إلى الحدائق التي يحب فيها هدوءه أو مسكه الحميم. إنه لا يتوانى عن أن يترك أحد كتبه حيث يهي قراءته، وغالبا ما تكون قراءته خطئية.

ليس الموضوع وحده هو الذي يفرض على الكاتب البساطة في التقنية والعمق في التحليل، إنه هو اللطال بال يعرض على عمله البساطة التي تميره والعمق الذي سيجعله كاتب يستحق الاهتمام. إن موضوعا ما قد يحدث ها في صجة أو في أي مكان آخر، لكن التعبير عنه، منيا، هو الذي يجلده ها أو في أي مكان من العالم؛ فحين تغطي للعمل الأدبي أو الفني قيمته الإنسانية والعنية لا يعود يحسن شيئا دون آخر.

آفة الأدب والعن العربيين، في معظمهما، هو العجز عن تجاوز الحس إلى المكان، الزمان ومفهوم الأشياء والإنسان بشكل مرص.

الكاتب العربي لم يستطع بعد أن يجعل معطياتنا الحصارية الحديثة تمش الإنسان عالميا في لمستوى الذي تمت به معظم الحصارات العربية الحديثة. إننا لا نزل مشدودين إلى ثرائنا بشكل مقدس أو متزمت وطبعا هياك استثناءات. - إن معظم الكتاب

العرب لا يتمرّدون إلا باحتياط على تراثهم وإلا قادهم تمردهم  
الصريح إلى المطاردة، والمحاكمة أو الاغتيال.

ما زال الكثيرون يستمدون سعادتهم و مجدّهم من عصر  
ومكان بالذات. لقد صارت أسطوانة فضل حضارتنا على الغرب،  
في القرون الوسطى، مُشعّرة، إنفا في قمة الحسرة على مجدنا العابر  
للفقود في الأندلس أو في المحاصر معاً في القدس أو دمشق تردد مع  
شوقي:

قم نأج جلقُ واشدُ رسم من بانوا

مشيت على الرسم أحداث وأزمان

ليس من مهمتي هنا أن أبين الأسباب التاريخية هذا التعليب  
الحضاري. إدم بننه بعد من فهم حضارتنا القديمة، بحثاً وتأويلاً  
وتحديثاً، والنفاق بالحضارة الحديثة التي هي في طريق فئتها على  
علائقها وبهذا الموهوم عن حضارة مورثة وليس عندها تقدم،  
نستهلك الكثير وننتج القليل الذي لا يكفي. إن ذكائنا بمسده  
كسلب. نحاف من العلم الجديد الذي سيقدنا إلى الجحيم  
واستكائنا لا تقاوم مصيرنا إليه.

لقد بين إسحاق عبد القدوس في كتابه "عقلي وقلمي" - تعديلاً  
على مسرحية سارتر (بلا خروج) أو (الابواب المغلقة) حسب  
الترجمة الشائعة في العربية - أن فلسفة توفيق الحكيم لا تختلف  
في عمقها عن فلسفة جان بول سارتر. ومن أسباب عدم انتشار  
فلسفة الحكيم هو أنه حائف من الدين والتقاليد. لهذا سبقي  
مسعته في الكون والرسم و"التعادلية" في الحكم مثالية عاشلة ما لم

يستطع أن يستزل بعض العصب على هذا الكون غير المعقول  
ميتافيزيقياً. إن نجيب محفوظ يعتبر أجراً روائتي عربي عندما  
كتب "أولاد حارتنا" لكنه دفع بعض الشمس ومزاداً مُحرّجاً حتى  
الآن لولا مكانته العالمية التي صارت تحميه من المحاكمة  
الرسمية في وطنه.

نحن قد نستطيع أن نقرأ أول وآخر مؤلف لكاتب أجنبي  
مترجماً إلى العربية في نفس الموسم الذي يصدر فيه. أحياناً قبل أن  
يصدر في نفس لحنه الأصمّة لأسباب تجارية أو سياسية (كما  
عمل سهيل إدريس مع الكلمات لسارتر التي ترجمها إلى العربية  
قبل صدورها في الفرنسية، وكذلك بعض مؤلفات كولس وبلنس  
التي ترجمت مباشرة من محفوظاتها الإنجليزية إلى العربية)،  
ببساطة لا يكادون يترجمون لبعض كتاب حتى يسفوا شيوخهم  
القائلة. قد يموتون قبل أن تُترجم بعض أعمالهم. بعضهم يعمل  
هذه الظاهرة بأن معظم المترجمين الكبار لأثاريهم مستشرقون  
شيوخ وكلاسيكيون في ثقافتهم. وطبيعي أن يهتم الشيوخ بأثار  
كتبها شيوخ وكلاسيكيون مشهرون: عاقلون وجادون أو يتوعدوا في  
تراثنا القديم يترجموا مخطوطات تجمد حضارتنا في بعدد أو  
الأندلس. لكن هذه الظاهرة بدأت تختف مع ظهور مستشرقين  
شبان. أما نحن فعدد مترجمينا إلى العربية أكثر من كتابنا.  
بعضهم يمارس أيضاً التأليف إلى جانب الترجمة، وبعض كتابنا  
يساهمون أيضاً بنصيبهم في الترجمة.

أدبنا يكاد يشبه أدب الزوج الدين لا بعينهم إلا قضيتهم  
نجاه العرق الأبيض. غير أن أدواجيتنا الحقيقية تتمثل في كونا

ستقد بشدة آخر مظاهر العرب الإباحية مُطالبين بالعودة إلى قُبسا العريقة في الخشمة والعماف بينما نحن سنستورد من العرب (خفية وعلائية) آخر مظاهر المادية والفكرية.

إن حجتنا في الدفاع عن إقليمية أدبنا العربي، هي أن المحلي الجيد يصير عالميا (وعالميا ما يستشهد بالأدب الروسي والأميركي) لكن حجة الأدب الإقليمي المعترض أن يصير عالميا لم يستطع بعد أن يحقق مه حتى الآن إلا القليل؛ إذ معظم أدبنا مارا حاصلا بها، لأن السائد عندما هو أن لكل أمة أدبها الذي تنتجه به إلى نفسها دون غيرها غير أنه أدب نسجيلي ولرضاء أكثر منه أدب تفكير وتعبير. إن "أولاد حارثا" لنجيب محفوظ، مثلا، مستغل خاصة بأساس العرب رغم فلسفتها الكونية القائمة على البقاء للأقوى وثورة الشعب على استبداد الحكام الذين يحكمون رعاياهم بالهراوات. إن مفهومها لا يصلح إلا لتغييرنا نحن العرب أهم عناصرها هو التخلف المادي والمعنوي. لهذا، لا نستطيع هذه الملحمة الكبيرة أن تؤثر على الإنسان بينما كان وثمنه في مشاعره سيقى رمها بهدف إلى إيجاد نوع من الاستيفرانية التي تحبها كولردج وصديقه صدي مغلغا مادامت الإنسانية كلها قائمة على اختلاف في التكوين والعطموح. إننا لا ندأب بالقاء الأدب الإقليمي، وإنما ندأب بتطويره إلى ما فوق الشفائيد القومية السحتة بحيث يجعل من بأس عادييس أساطير كونية كما فعل الطيب صالح في روايته بدر شاه، وغيره من غارسيا ماركيث في معظم أعماله وخوان رولفو في قصصه. أن

لعلي الأدب الذي يُسمى بمصير أسرة ما، وإذا كنا مصطرين إلى كتابة الأدب الأسري فلنحاول أن نكشف عن تطور المجتمع في الأسرة (مثلا يحدث في أولاد حارثا) وليس عن حالة الأسرة هي مجتمع كما (يحدث في سجناء التونا) (١).

إن كثيرا من الأسر تعاق على نفسها وتعيش حياة خاصة بها بعيدة عن المجتمع بحيث لا يمكن قياس صحتها التطوري تحت تأثيره. لذلك توجد كثير من الأعمال الأدبية الأسرية تشوه صورة حياة مجتمعات دون أن تكسأ وتتشخص مع في شيء. إننا نريد أدب علاقات وليس أدب عائلات، أدبا نوعيا وليس سلايا

لم يسبق لنا أن استيقظنا على حدة تاريخنا الأدبي والسياسي يمثل هذا الصحو. فدفعة واحدة صارنا نحاول هدم ما هو أسطوري وسني ما هو واقعي. لكن صار صعبا، نحن الذين تجندنا لهمد (ليس على عرار السرياليين) أن ندفع حتما المعاش لمؤالة الدين أحصاهم لتقاعد. إننا حاكماهم على أساس أنهم جساء أكثر مما هم مدبون حتى لا يحطىء كثيرا بدور في تاريخنا الجديد. صار علينا ليس فقط أن نعمل من أجل مستقبل مضمون بل أن نوجه أيها موتنا الخطري الحاضر المرهون بانتصارنا وسط هذه الحرب التي أعماها على أنفسنا وخصمنا. لهذا وجدنا أنفسنا، نحن الذين أنبأنا وأمسأ أنفسنا، ستي قبل أن نلد وندفع الكماله لندس أنكرنا أبونهم وأموتهم التاريخية.

(١) سافر في هذه المسرحية، وغيرها، يدافع نفسه حين ذهب على كسو ومافرو وكوستنر وروسية أنهم يكتبون أدب مواقف منظره. قد يرى قوله: كما قال: بأن المؤلف يكون أفكاره عن فن الكتابة وهو يكتب، لكنه كتب هذه المسرحية بعد كتابته (بما الأدب)

لم تعد سياساتها قائمة بنفس القوة التي كانت عليها من قبل، لكن الشعب الذي لم يمارس الحكم من قبل يضع اليوم كل ماضيه المهزوم وآماله المتعطّرة في يد الحكام الذين صاروا يسامون بتجاهلهم البطولية عن مستوى مواقعهم في بداية تحرر بلداننا وعلاقتهم الشخصية بالدول التي ساندتهم على هذا الكسب المشترك. لست أتكلّم عن الحياة التاريخية لبلداننا العربية القديمة بقدر ما أتكلّم عن قصر النظر في قصصنا الأدبية والسياسية الراهنة. إن كثيرين من كبار أدبائنا وسياسيين كانوا يحورونها عن قصد. مثل هذا الصعف في الإدراك - سياسيا - هو الذي دفع أحد الباشوات - كما صرح ذات يوم في السبعينات باسم عرفات - إلى أن يقول لوفد فلسطيني: "إنكم تتحلقون (الفلسطينيون واليهود) من أجل جدار". لكن - يقول ياسر عرفات: "لو بُعِثَ (الباشا) لَرَآى أن القنطرة امتدت إلى القنطرة".

نعلّم من الأسباب التي كانت تدفع من قبل إلى التقليل من قوة اليهود هي أن اليهودي يخاف دائما العربي. ما زال هذا "تراسب" مائلا في ذهني عينايا. فقد فتحت عيني هنا على اليهودي يُضْرَب أو يُسَبَّ أو يُهَيَّج عليه من طرف المغاربة دون سبب. كان هذا العداء دينيا محضا. لم تكن شكواه تذهب أبعد من "اللاّخ" الذي يسكنه. كان ردّ فعل "العاقليين" من عن شراسة شبائنا هو

(١) حلقه شكلي  
(٢) حي يهودي في لندن الغربية

احترام الإنسان مهما تكن ديانته. كما نلحظ إليهم على أنهم أقوياء فقط في التجارة والدكاء الاجتماعي. كان كمهم يُهَيَّب عن كيهم. كما نعرف أن معظمهم يحرس على أن يولد أولاده خارج بلادنا حتى يضمن لهم جنسية البلد الذي يولدون فيه: في أمريكا وكندا وأوروبا. كان بعض الآباء اليهود يحترمون حرما متواضعة لكن آباءهم يتابعون دراستهم في إحدى الجامعات الأجنبية في المقابل كان جيراننا المغاربة لا يضمنون لأبنائهم أكثر من وراثة ثلاث أو أربع دور وقطعة أرض. هذا في أحسن الأحوال. في الأمل القريب، كانت ماراتل أَسْرَ تجميع آباءها من الذهاب إلى الخارج لإتمام الدراسة أو العمل بدعوى أن لأحدى هذه الأسر شابا وحيدا ولا تستطيع أن تراه يعيش بعيدا عنها.

فيما بعد اكتشفنا أن عبارة "سلفي بهم في البحر" قد أثبتت سوء إدراكنا لحقيقتهم. من هذه القلة التي كنا نستصغرهم، والتي عرفت كيف تورع بعسا جغرافيا وتنتصر عالميا، ظهرت شخصياتهم الكبيرة حيث غيّرت بعض مفاهيم العالم: كارل ماركس، فرويد، أينشتاين، كافكا، سارتر... الخ. مهما يكن حكمنا على مفاهيمهم للأدبية، العربية، اللاحقية، الاصطهادية واستحالة المطلق، فإن هذه المفاهيم قد تعلمت في تقدما. إن العالم ما قبلهم ليس هو العالم ما بعدهم. تُرَجَّسُ (نسبة إلى مرجس) فلم نعد نرى إلا أنفسنا. معظم كبار معكينا وأدبائنا يظنون إلى مستقبلنا من خلال ماضينا الملعب.

(١) سارتر يلقي فكرة قلة لأن يستحيل - حسب نظريته في الوجود - اتحاد الوجود للذات والوجود في ذاته.

السبب، في نظرهم، أنهم يؤرخون لما لم يؤرخ له من قبل. بعيدون الاعتبار لما أهمل كما يفعل عبد الرحمن بن حنبل في عباقرة الشخصيات الإسلامية. لهذا، يدرك اليوم أن المبالغة في تقييم تراثنا، وإن يكن على ضوء ثقافتنا المعاصرة، يقلل معناها. إننا نعدنا بقدر ما نعتقد في عمق التلاطم من رمابا الحضاري الذي يشبه أحد الأمراض الرومانسية التي لا علاج لها إلا بالموت. معتوبون بأنفسنا إلى حد العزور. إن مثل هذه الأوصاف لنباتع فيها لا يحسن أن نطبقها إلا على معكرها وأدبائنا: بقلم إمام من أئمة الأدب العربي... الخ. لقد كتب د. كمال شحات أن مصطفى صادق الرافعي اعتبر كتابه "أوراق الورد" في أحب أفضل كثيرا مما كتبه شيكسبير ولامارتين، ولكنه الخط كما يقول، وأنه أرقى من برغسون لمجرد أن فكرة هذا الفيلسوف كانت مطابقة لبعض أفكاره في كتابه "لنساكين". ومثله ركي مبارك الذي يروى عنه أنه أراد ذات مرة أن يشت حتى عبقريته في الفن عندما اقتحم الإداعة المصرية وعنى لهم مقطوعة شعرية من نظمه وتلحينه. وحفظا لكرامة العلماء لم تدع الأصبية، رغم جودتها، وبقي هذا الحادث سرا حتى اليوم. لا يلوم كثيرا ركي مبارك لأن أهواء الشراب - خاصة في تونس إيلامه - كانت تعقده السيطرة على تصرفاته

إننا إما نرد، أحيانا، للمعربين بضاعتهم في تقليد أعمى أو

(١) إشارة إلى مصطفى صادق الرافعي عندما صدر كتابه (عن السمود) خلافا من الاسم بهاجم فيه خصومه خاصة العقاد

نعيد أنفسنا لأنفسنا أسوبا ومضمونا كما فعل معظم كتاب نهضتنا الأدبية المؤمسين بالمطلقات. أسلوبا يما عربي وأفكارا عربية (كما لاحظ صلاح عبد الصبور على صه حسين في دراسته: (ماذا يبقى منهم لنتاريخ) وإنما أفكارا عربية وأسلوبا عربي. لم يكن جهول الحقيقة الإنسانية إنما كنا نتجاهلها. لم نستع على حصار العرب إلا حين بدأنا نشعر أننا نأس في حصارنا للعلة، إن الحصار العربية فرصت علينا سياسيا وفكريا، ماديا وروحيا. لم تكن نظرائ الإنسان إلا من خلال وجوده في عصور الأنبياء. مارا الكشيترون ما يظفرون إلى الإنسان نظرة "ماوية".

وجه ملاك أو وجه شيطان، وجه جنة أو وجه جهنم لم تعد الكميات والحدود والأشياء وحدها هي التي تعنى هذا التباعد أو التقارب، اختلاف الحركات والأوضاع والإيماءات: استعمال بعض الأشياء مثل الماء والحبر، اللحم والبيد، الثوب والبناء، الرمان والمكان. هكذا، فحسنا أن نجعل هذه الأشياء الصماء تسهل علينا وجودنا جعلنا من أنفس وجودا مقددا بسببها ليس لكونها موجودة وإنما لسوء استعمالنا إياها

لقد بدا لنا اليوم من الصعب إعادة استهلاك ما أنتجنا من خمسين عاما إلا على سبيل تحسين لعنا، لكن المدامعين (وكلهم من رواد هذه النهضة أو تلاعبها المتحيرين لها) يطالبون بالبدل الذي يعطيه رفضا. يستعجلوننا حتى يتساقوا بأنفسهم إن كنا حقنا مستحق هذا الاستقلال، لا دي. لكنهم لا يريدون أن يعمهوا أن التحدث بعبسا بقدر ما كان أديهم الإنشائي يعمهم

ليس من الضروري أن يقوم إنتاجنا عن حسن تقييمهم واعترافهم  
 إتهم بصغورنا بالعكس الذي يسبح مسيحه من أحشائه  
 ويضعون أنفسهم بالحل الذي يتفلسف من رهرة إلى أخرى. كان  
 تقديرهم دائما لتقدير عبادته سواء لم يقرئوا أو يكتبوا أو  
 يترجموا كانوا شاهدين على ديمومة غرورهم في مختلف  
 المجالات الأدبية دون أن ينتظروا ما أي تجاوز لمراحلهم.  
 ينتظرون ما أن نفي عمرهم الأدبي في تفسيرهم وتلخيصهم  
 والاعتراف بهم بهاعة كما فعلوا هم مع أسلافهم لكن ما هي  
 قيمة الإبداع الذي تركوه لنا حتى يستحقوا اهتماما وولاءا؟ إن  
 وصفهم الإنشائي كان يشرح نفسه بنفسه. كانوا يعتقدون أن  
 قدرة السلف أقوى دائما من قدرة الخلف شرحوا كل التفاصيل  
 لعدم إيمانهم في إدراكنا. أحيانا تتعادل الحاشية مع النص إن لم  
 تغلق لم يكن منتظرا ما سوى أن نبس اثواب ادبيهم كما قاسوها  
 وقصودها وحاولوا لنا. صحيح أننا نجتاز مرحلة نالغ فيها أحيانا  
 في نقد لمناصي الميت التي تهيئنا عن الإبداع في واقعنا الجديد الحي.  
 لكن فترة الإبداع لا يمكن أن تتكامل إلا بعد أن نتخلص من أكبر  
 قوة تشدنا إلى الخلف. وكما قال ماركس. "فليس علينا أن نعاين  
 فقط الآلام بسبب الأحياء وإنما بسبب الموتى أيضا؛ فإذئذ  
 يمسك بالحي".

إننا لا نسعى إلى أن نعدم كل ما هو قديم فمجرد صفة القدم ربما  
 تريد أن نتحرر من كل ما يشدنا إلى الخرافات والرموز المحيطة

والحصار. لن نترك الحياة نحتار لنا كما يقرر جيمس بلدوين في  
 روايته (عرفة جيوفاني): "نحن لا نحتار أصدقاء، ولا أحياءنا،  
 الحياة نحتارهم لنا. هذه العقيدة تروق كثيرا لأسلافنا، لأنها  
 تجعل العلاقات تتم بشكل عبي، بدون أية إمكانية للاختيار  
 الآخر. تروق لهم ربما إلى حد التحذرها شعارا لهم ما دامت تعرفهم  
 حياة التسليم بما يحدث دون اختيار شخصي، دون معاكسة  
 لنقدر أو اختيار للظروف. أما نحن، الذين نسعى إلى الانفصال  
 عنهم، فندافع عن مستقبلنا بلا مهاد مع ملائكة أو شياطين



## الرفق والرحمة في العلم

لقد ترسب في ذهن الإنسان أن هذا العالم مليء بالقبح، وأقبح شيء في هذا العالم هو العالم نفسه. كل محاولة إذن يبدلها الإنسان هي من أجل تحميل ما في العالم من قبح. وهذا يستلزم في هذا المجال، هؤلاء الذين ما زالوا يحتفظون بروح النزعات الفردية التدميرية والتشويهية (مثل الفوضوية، المستقبلية والذاتانية .. الخ) بحكم طبيعة الحياة يعرف أن كل ما يخصح للسمو والتطور، بيولوجيا وذهنيا، أخلاقيا وسلوكيا، يبدأ مسحا (قبحا) أي أن كل شيء سابق على ما هو عليه الآن، والمهدف هو أن ينتهي كمالات (جمالات). واللواء والمدم توحيد وسائل كثيرة. فكل إنسان يحتار وسيلته. وإذا كان الإنسان يدرك وسيلته متاعلا بنفسه أكثر مما يتأمل غيره فهذا يعني أنه يعرف ما هو جميل وما هو قبيح في نفسه أكثر مما يعرف أحدهما في غيره. لكن ينبغي للمتعامل ذاته أن يعرف كيف يتشغل بنفسه من العوص الذاتي المتوحد بشكل مرضي في الآواذ السلب والآعلى يرى و يتحيل سوى نفسه جسديا وذهنيا. إن دوام التركيز على شيء بعينه يتحول إلى لا تركيز، وهذا التركيز يحلق السام والدوار. وهذا ينعدم العمل الذي يصل الذات باللوصوع الحركة القديحة "اعرف نفسك" تدعو إلى التأمل الخلاق لعلم العالم وقبول طبيعته

من خلال الدائرية. لكن أندري جيد يقيم هذه الحكمة الدلعية) نسبة إلى معبد أبوللو في دلفي) بحيث يعتبرها حكمة مصفرة مثمنا هي دميعة إن كل من يتأمل نفسه بشكل مرصفي قد يوقف نموه. مدودة الفقر، التي تريد أن تتعرف على نفسها وهي تسوء، لن تتحول أبداً إلى فراشة لكن جيد نفسه كترس معظم كتاباته محاولاً التعرف على نفسه بدءاً من طفولته البورجوارية البروتستانتية المدللة إلى آخر حياته بين أفعاله. لقد أخضع حياته لنظام دقيق لم يكن يجيد عنه حتى في الظروف الحميمة لديه<sup>(١)</sup> وكان مستعداً أن يتحلى عن رعبته إذا طوَّبت منه أكثر من هذا المبلغ.

إن سارتر يوافق جيد بمعنى آخر: "إن أقصر طريق الدات إلى الدات نفسها يمر من خلال التواء نظرة الغير". أو: "إنه لمن المستعذب أن يكشف الإنسان نفسه في عيون الآخرين الأحيوية" كما يقول في كتابه "فضائياً الماركسية". من هذا ينتهي لنا أن الإنسان حتى حين يكون لنفسه إنما يكون لنفسه المتعددة المورعة في سلوكه وملاحقه مع الآخرين. إنه ليس وحده.

محكوم علينا إذاً بالحيولة لبلدعة معرفة دواتنا وتجاوزها نحو الأحمل شجياً لنقبح العام ورفضه وقدرتنا على تجميل حياتنا وإدماستها بالخلق السامي. ولكي يكون للإبداع قيمته الإنسانية فيسعي أن يستر بما أشار إليه رابلي Rabelais "العلم بدون صميم

(١) يمكنه هذا في طبعه أنو ليرسون Otto Henzen رسام سرياني أن شيان السون الدلساني Zeno Chio الدافرين كانوا بالقبوة بنسبوا للعبس وخمسين فريكا، لأنه لم يكن يفتح أكثر من مصاحبه إلى القدس

ليس إلا كارثة لغروخ". الإلحاح هنا على الصميم هو محاولتنا بني المهزلة التي تتصف بها حياتنا.

أكيداً أننا عندما نتكلم عن أزمة الصميم، الأخلاق والسلوك، في الإبداع، ندرك جيداً خطورتنا مع بعضنا البعض إن الإنسان الذي يعلن: "إنني أبدر بالصحة على كل شيء حتى لا أبكي..." فإنه إنما هو معهم العالم بجس أو يتخفى عليه أو هو يحاول إبعاء ذاته في حماقة. هي هذه الحالة يكشف عن قوته أو ضعفه، لكن، في كلا الحالتين، يحسن بالكارثة التي تهدد حياته. إن كل صدمة تولد الإحساس بصدمة أخرى، في الواقع أو في الخيال أو في الوعي. هنا يلجأ إلى تعويض ما قد يسي به الشيء الثمين المفقود، مثل هذا الإنسان يحس أن يفقده حرمة الشئيد إلى الحس أو الموت. وبالمثل يمكن أن يفقده ضحكته المستعري إلى نفس الحالة الحزينة التي يحشها.

يعتقد بيرغسون أن هناك نوعين من الحرية: الأنا السطحي والأنا العميق. الأول مستلب، لا حرية له، خاضع للمجتمع، والثاني يعرض شخصيته وحرمة على المجتمع. وهنا يتجلى نداء البطل والتفديس وهكذا يصطدم جيد بيرغسون لكن، أحياناً، يتغلب نداء الواجب العام على الواجب الشخصي كما حدث لأورست، هاملت ودون كيهوتي. هؤلاء الصميريون لم يبادروا بالصحك على كل شيء حتى لا يبكوا إتهم يواجهون كارثة مثالتهم بمنتهى الجديدة كل على طريقته وحوافره رغم أننا نتبا بأنهم يفعلونهم عند بداية معاركهم. إتهم غالباً ما يعيشون

محائس ويموتون عاقلين كما حدث لدون كيخوتي. إنه الجيوت الذي يجعلنا عقلاء كما قال عنه ألوناميو. فهل حائق هذا العالم، أيضاً، أراد أن يتخلص من تأمل دته ليرى نفسه فيما خلق؟

العالم مفروض من خلال الذات والثفاف بصفة العير. إنه يدعو إلى فهمه من خلال الذات والعيرية. أن تكون عقلاً أومجنوا، بطلاً أو جباناً، سوماً أو شاذاً... أنت موجود بالقبول أو بالرفض. فهم العالم والعيش فيه هما إذا محاولة إنجار ما هو جميل عوص ما هو قبيح ليحصل أكبر امتلاء. هذا يعني أن الإنسان يقبل العالم ويرفضه في آن واحد، لكنه موجود حتماً بالقبول والرفض معاً.

أهو صحيح أن الأشرار لا ضمير لهم؟ لقد كشفت بعض التجارب الإنسانية أن ضميرهم يستيقظ بعض القوة التي كان مضغوط بها ضميرهم. الضمير هو الذي قتل الأم والأبنة في "سوء التفاهم"<sup>(١)</sup> عندما اكتشفتا بشاعة جرائمهما. الجرائم، في هذه المسرحية، تُرتكب من أجل هدف: الأم تريد حياة سعيدة تعيد إليها ذكرياتها خالصة بعودة ابنها "بنان" المهرب، والأبنة تعذبها سعادة تتمثل لها في الشمس، البحر وحبيب مجهول. كانتا أسيرتا فعلهما إن تحررهما من الفعل الشرير هو بداية حريتهما، لكنها حرية تحمل موتها في ميلادها، لهما لا تستطيعان فعل الخير لشمحا شرهما، ولو على سبيل التجربة، كما حدث لجوتر Goetz في "الشيطان والرحمان" لسانتر. إنها

حرية فقدت نفسها إلى الأبد، لأن الأم وابنتها حكمتا على تسميتهما بالعدم مسبقاً دون وعي. شققت حريتهما على حساب إعدام حرية الآخر. هذا تبقى الأخيرة المطبقة هي تلك التي لا ترتبط بموضوع. وهذا هو المستحيل. إن الإنسان بمجرد ما يولد يواجه موضوعه حيراً أو شراً؛ يبدأ حيراً وينتهي شراً أو بالعكس أو ينتهي كما يبدأ.

لقد حاول أندري جيد أن يعاغ في روايته "أقبية العائكان" مشكلة هذا المستحيل، لكنه فشل. كان لافكاديو Lafadio يشاركه اجنوس في المقصورة Fleursore (شيخ في حوالي الخمسين من عمره). كان الشيخ قد حرق إلى الممراً ليتهوئ عندما انقضى عليه فجأة لافكاديو ودفعه من بوابة العربة التي فتحتها باحتيال وهكذا أعطى لنا جيد مثلاً للفعل العر سماء فعلاً مجانياً، فعلاً بدون أي دفاع في نظره، لكن غاب عن جيد أن أي فعل لا يكون إلا بدافع عقلي أو عسالي مع ضرورة تغلب أحدهما عند حدوثه. فقد ظل لافكاديو أنه قد حقق فعله العيشي دون أي من الداعمين. وسيعترف فيما بعد أنه قد ارتكب جريمة دون وعي أو كما لو أنه كان في حلم. إن جيد لم يفكر في التحليل العسالي (أو تجاهله وهو يكتب روايته) الذي يشت أن الفعل الذي يظهر لنا بلا سبب هو أكثر الأعمال ضعفاً. إن حوارهم تكون أكثر تغلغلاً وتشعباً فيما يعلى من لأشعور الإنسان. قد يكون فعل لافكاديو في رواية أقبية العائكان متغلغلاً فيه مثل النجم

لاندرو Landru<sup>(١)</sup> الذي كان يقود صحبايه بكل أدب ولطف الى أمراء الموت، لكنه لم يكن حلوا من أي دافع مرضي إن ما يتفق عليه مع جيد هو أن جريمة بطله هي أقيبة العاتيك كان ليست عادية.

الموت الإحرامي إذاً يتحدد معناه بقدر ما سجلت حياته من حيال في العالم. "إذا لم يكن لنا حيال فموت شيء فادح، وإذا كان لنا فموت شيء عظيم". هكذا يقول سيلين في روايته (رحلة إلى نهاية الليل Voyage au bout de la nuit).

إن ضعف حيال جورج ساند هايم (البطل المحرم في رواية القمص الزجاجي لكونس ولسن)، الذي فهم أشعار ولهم بملك فهمها مغلوطة، هو الذي كان يدفعه إلى ارتكاب جرائمه وتشويه صحبايه عمداً ليؤكد تقييد هذا العالم، وقوة الخيال عند دامون ريد، لمحتص في شعر بملك، والذي كان فهمه له معقولاً، هو الذي دفعه إلى إيقاف هذه الجرائم ليؤكد مفهوم لتجميل ما في هذا العالم من قبح. لقد ظهر في نهاية الرواية أن ساند هايم شخص طيب، لكن حياله ضعيف ولم يجد من يستأصل منه جرثومة الشر من جذورها في الألوان المناسبة. إن كل الظروف التي عاشها، عائلية واجتماعية، ساعدت على جعله شخصاً فاقه الثقة في هذا العالم، إنه لم يكن يعرف كيف يصرف طاقته الفائقة أما دامون ريد فقد كان يعيش في كوح قائما بحياة متواضعة، متأملا في أفكار كتبه وأبحاثه التي يكتبها عن شعر

بليك وحسب ضعيف لعتاة في رعاية صديق. الخيال المجدي إذن، الذي هو "خلاصة مركزة لكافة القوة في الخيال" كما كتب كارل يونج، هو الذي جعل من دامون ريد تقييد ساند هايم. وقد يكون من المجدي، في عصرنا، الذي لم يسجد بعد في دمع إنسان طبيعي في مجتمع حضاري، لو أن أطفال اليوم يربون تلك التربة الإغريقية التي قال عنها أبلاتون: "إن الأطفال الإغريقيين كانوا يُعلَّمون أن يحبوا ما هو جميل وأن يكرهوا ما هو قبيح".

إذا كان القبح والجريمة مرتبطين بضعف الخيال فإن ما هو جميل مرتبط بقوة الخيال والفراغ الذي بينهما موت. كلما نطالب بصحبا من السعادة على حسابها، وإذا برى القدر أعمى في توزيع الخطوط يعميا حقدنا على غيرها وعن أنفسنا فنتعصبها على حساب الآخر. وكلما تصاعف قلقنا بصير كل واحد منا قدرا قابسا على الآخر وعلى نفسه، لكن رفضنا للعالم بالشر ليس ماديا دائما كما يحدث في "سوء التفاهم" لكامو شوبهور، مثلاً، لم يكن فقيرا، مع ذلك فقد عاش طوال حياته يحتمل الحياة ولا يعيشها. كان يقاوم بعباد مفهوم: الحياة جميلة لمن يريدها. إن شدة حرصه على حياته، وكرهه الساعرة للناس وشكته البائع فيهم وأقواله اللادعة في المرأة (يقابلها حبه المفرط للمسدسات والتكلاّب) ليس إلا تعريها عن عصابه الرمز ومعلوم أن تشبه تأثر به في هذا المعنى. غير أن ميزة شوبهور هي أن رفضه للعالم كما هو لم يكن مؤدبا لغيره مباشرة لأنه لم يكن

(١) عرف عنه أنه لا يعاني بالمرور عندما يتحدث عنه، لكنه كان يخاف أن يموت معذبا فيحسب نفسه يوضع فصول تحت مائدة ويهرب من الكوليرا، في الوقت المناسب

(١) قبل عشر سنين وفلا في هيلاند أنكر دافعا لجريمته حوكم عام ١٩٢١ وحين اعترف له في واحد من عام ١٩٢٢

اجتماعيا على الإطلاق، لكنه، في العمق، يشارك في تخفيف مشاعر الغير تجاه العالم مادام الإنسان ليس، فكر، نعمة كلية. لقد عاش مراقبا حياته وحياة الناس، من بعيد، بما فيه الحكاية. من هنا كانت ملامته ومأساة الذين آمنوا بأن الحياة ليست سوى موت بالتفصيل.

إذا كان الوعي قد ساعد الإنسان على تخفيف بعض ما يحاوه في هذا العالم فإنه أيضا قد سلط عليه أسبابا أخرى من الخوف. قديماً كان خوفه لا يتجاوز محيطه. اليوم عراه فناء العالم كله. في العصور الوسطى، مثلا، ظل الإنسان يحب أخاه الإنسان بواسطة الدين أما اليوم فهو ليس وثقا حتى من حبه لنفسه. وما دام العالم محيما (قبيحا) فإننا نواصل سعيًا نحو هذا الخوف. لذلك تحيل كثير من كتاب البيوتوبيا الروحية والمادية، من أملاطون وتوماس مور إلى جورج هيرت ويلر والندوس هكسلي، مجتمعات مثالية حيث لم يعد فيها الإنسان يشكو من العبودية والخوف على حياته. في "عالم جديد شجاع" أو "العلم الطريف"، في ترجمته العربية، لهكسلي، يرى الإنسان، شبه المطلق، يتصرف على الأمراض وبشاعة الشبحوحة حاملا معه شيا به عند موته. يمكن تناول قرص أو قرصين ليستقل إنسان هذا المجتمع الطوبوي من حالة القلق إلى حالة الطمأنينة.

كل هذا يعني أن الإنسان في حاجة ماسة إلى عيش رائع وموت لروم مما عاشه، رغم أنه ليس هناك، في الواقع، موت رائع أو أروع. 1 يقال بأن هكسلي تحققت له رؤياه الرائعة أثناء

احتضاره؛ فلقد قال لأحد الذين كانوا حوله: "أفعل المساعدة. إن ذلك رائع" (وأضاف: "كنت أعتقد ذلك". ثم مات).

إن ما يطلبه الإنسان هو القيص على وجوده الذي يملأ منه في كل لحظة، لكن مجتمعا واحدا من هذه المجتمعات الطوبوية، الكلاسيكية والمعاصرة، لم يتحقق بعد. ربما لانعدام التوازن بين الواقع والخيال في الأدب والواقع والخيال في العلم. هنا قد يصبح العكس الخيالي موحيا فقط بالنسبة الساحرة رغم أنه قد يكون مكتوبا بروح الجسد.

هل يستحق بطل "البحيم" هنري باربوس تعويضا من الحياة هو الذي احتار العيش من خلال نقب في الجدار يصله على غرفة مجاورة يكشف له عن جزء من جسم امرأة تتعري وأحيانا عن وضع أكثر شهوة هو المحروم؟ إن لكل شخص الحق في أن يشكو سوء حظ، لكن لن تكون لشكواه أية موازنة إذا كان بطل وشهيد نفسه.

بهذا، الإنسان يحس صراع أنه في انوات الآخرين، ندلت بلجا إلى تحسين إتيته. إن الكتاب المقدس يؤكد له "ماذا يستمتع الإنسان لو ربح العدم وخسر نفسه؟" لكنه أيضا يشتكي من إهمال الآخر له مادام الإهمال يهدد كينونته في مجاله. كينونته هذه هي يقين وجوده ما هنا وليس وعدا ميتافيزيقيا بحياة غير ما هي عليه. إنه يطالب بالتعويض ولو من خلال نقب في باب، لكن أيضا ما هو هذا التعويض؟ أليس هو رغبة في امتلاك انوات الآخرين واسترثائهم وجمعهم بضخمون أنه ولو كان ذلك على

حسبهم؟ ليس أن إرادته هي أن يكون نفسه في حرية الآخر؟  
 فالغيرية ليست في هذا المعنى سوى وسيلة للاستحواذ على الغير  
 لإرضاء الذات كما يقول نيتشه إنه يحب أنه ويكرهها معا:  
 يحب أن يحسن وحده، يختار مقعده بعناية في السيمة حسب  
 عقدة بروره أو رهيبته، في اللقيص، في الخافلة أو يستلقي على الفراش  
 دون رائحة الآخر إلى جانبه. . . ويختار موته بنفسه في حالة يأسه  
 المطلق. وفي نفس الوقت يشاقق إلى التماس والتمسك مع شخص  
 ما يثير فيه إحدى رغباته. وما أن يتماس ويلتحم في حميمة مع  
 الآخر حتى يستدعي إلى ذهنه ملته من هذا العناق الذي يسليه  
 الإحساس بالوهيته. هذا المروب المعاطي من ذاته إلى الغير ليس إلا  
 احتيارا لقوة الانجذاب المثلي والصددي. لكن ما يؤلم تدمره اللديد  
 هو أنه بقدر ما يتمسك يتلقى الضربة العاكسة المرنة إليه. هذا  
 يحرص على تمطيظ نفسه بحدود وقياس حتى لا يقطع عن نفسه  
 ويصبح في جاذبية الآخر. وحين يمشل في ممارسة تناقضه، عروفه  
 وملته بلعن الظروف ويعجب لانسجام الآخرين. إن حالة مثل هذا  
 التناقض تطبق على جيرارد سورم بعلى "طقوس في الظلام" لكونر  
 ويلسن: إنه يشاقق إلى معرفة الناس، وحين يجتمع معهم يحلهم  
 بسرعة ويحتقرهم وهو لم يعارفهم بعد. إنه في الوقت الذي يعلن  
 فيه "أن كل ما يحيا هو مقدس" بعقيه شعور حاد بعد مكاملة  
 تليغونية مع جيرترود فيقرر أن الناس جميعهم حنازير. إن مثل  
 هذا الإنسان قد يعرّي نفسه قائلا. إني في حاجة إلى معرفة ذاتي  
 أكثر مما أنا في حاجة إلى معرفة غيري. وهذا يكون صدّ حريته. إذ

في مفهوم كريستوفر كولدويل أن الإنسان يتحرر بتحقيق نفسه  
 عن طريق المجتمع وليس بتحقيق نفسه عن طريق مقاومة  
 المجتمع.

هناك من يطر إلى العبرنطرة ساتوروس إلى أولاده؛ مراد لم يجد  
 من يعترس، من صلبه أو غير صلبه، يتجه إلى نفسه بالذات  
 ليسقط في عديمة مطلقة ليعاضف قبح العالم.  
 لسا في حاجة فقط للمحافظة على حياتنا: نحن مرمون  
 أيضا بمكابدة سأم الحياة ولا معقوليتها.

إذا كان مما ترسّب في ذهن المتشاكمين هو أن الحياة لا تستحق  
 أن تعاش فإن د. هـ. لورنس يكافح هذا اليأس بقوله: "الداعي  
 الوحيد للعيش هو أن يعيش الإنسان ممثلا بالحياة". لكن  
 الإمتلاء بالحياة كثيرا ما يؤدي إلى التهمة والذلة كما هي حال  
 ديسو في "السام"، لذلك يرى من يعيشون حياتهم بالتسبب  
 يحتملون الحياة أكثر من الذين يعيشونها دفعة واحدة. إنه كلما  
 تعمق الوصي في فهم العالم زاد تناقضه وغربته. قال لي شخص.  
 "إن أفضل طريقة لفهم الحياة هي أن تكون متميرا جدا عن  
 الآخرين في شيء". هو يعرف إذا أن كل الناس متميرون في شيء،  
 لهذا أصاف مؤكدا على "جدا". هذا الشخص المتميز جدا لا يرافق  
 إلا السالحات المرمات، الأراذل والمطلقات، ولا يستطيع أن  
 يشرب أكثر من كأس في حانة واحدة. إنه يعتقد أن الكأس الثانية  
 هي بداية التوهم الذي يفسده حقيقة وصماء نفسه. إن تأمل

العبر، الذي يستغرق أكثر من تناول كأس واحدة، هو سلب للذات. وأعرف شخصا آخر لا يستطيع أن يصاحب امرأة أكثر من مرة. إن لثرة الثانية معها نصيبه بالعجز وتثير فيه رغبة حقها. هاهنا المشكلة. مطلوب مني إذا أن أفهم حالتين معا كل في تميزه الشاذ. إذا عجزت فهذا يعني أنني لا أفهم العالم إلا من خلال تحريتي الذاتية. هكذا يتحتم علي محاولة فهم تجارب الآخرين كل في تميزه. هنا يصبح تصميم السلوك باطلا.

يبدو أن الإنسان متطور مع نفسه أكثر مما هو مع العبر. يسهل عليه أن يعبر نفسه أقبح سموك وأبشع الجرائم، لكنه يستصعب أن يعبر لعبره ما قد يبيحه لنفسه. فهو من طبيعته أنه يعرف نفسه جيدا، لذلك يحافظ على أعظم علاقته معها، لأن الإنسان في آخر المطاف، حزن نفسه أو ربح العالم أو هُزم، ليس له سوى نفسه يعلقها على علائقها.

إن التصحيح، الذي هو صفة ليس الكذب وحيل، الحقيقة، هو التخليص الوافي نفسه من غريزة في موقف ما وكثيرا ما يتساءل: ماذا يضحك الإنسان أبدا إلى حد تضليل نفسه والعبر؟ لماذا يُعَدُّ ما يؤخذ ويُؤخذ ما يُعَدُّ؟ لماذا يتأمل نفسه بجمود حتى يضيع جذوره من أن تنمو لها أجنحة؟ هذا الإنسان، العبيد في عدم السماح لنفسه أو لعبره بالحكمة حيادية، قد لا يسمع نفسه من أن يظهر، لكن يسمي له أن يعرف كذلك أي نوع من الأجنحة ستكون لجذوره إذا هو أراد أن يظهر أي أجنحة سعة تطير أم أجنحة سر؟ أي أجنحة شمع (مثل حياحي إيكار) أم هي

أجنحة فولاد؟ على هذا الأساس، الإنسان، في العنق، لا يمانع في الطروح من ذاته، لكنه يحشش أن يعلم من فُلتت من فُلتت وحدته يجد وحدته مضاعفة في الجماعة. إنه إذن يطلب ضمانا... إذا حدث أن صُدم مرة أو مرات فقد يرجع إلى نفسه بدون خروج. قد يفقد، أيضا، حتى الأمل في العودة إليها، إذ كل إطلاق لا يعود بنفس القوة التي انطلق بها. لذلك، فالإنسان يعرف نفسه للآخرين. يحذرهم أو يطمئنه على شخصيته: أنا أفكر هكذا، أحب هذا وأكره ذلك، إلى آخر ما يقبله وبهرسه في هذا العام. إنه يعرض جميع مؤهلاته. وبالمثل يحاول أن يتعرف إلى آيات الآخرين العميقة والسطحية مضجيا بذاته من أجل اكتساب سموك ما قد يضمن له اعترافهم بوجوده. هذا يحذر هذا الإنسان المتميز أن يصم إلى هذه الجماعة أو تلك، بعد أن تتكشف له ميوله إلى إحداهما. "ليحقق مع قول سورم (بطل طقوس في الظلام يكون ويلسن): "الحياة تبتهج للحياة". لكن الاندماح لا يؤدي دائما إلى الخلاص أو المجد. إذ يمكن أن نتكشف له، في الجماعة التي ينضم إليها، عيوبه وعيوبها عارية فيضعف حياله إزاء نفسه إنه لا تتاح له نفس عرض التصحيح التي يجد فيها محتانه لحداد الداتي والتعويض المحرم مع نفسه. هنا يضطر الإنسان إلى إيجاد حل مع نفسه ضمن الآخرين أو بعيد عنهم إلى الأبد مستعيدا حبيبه الرومانسي إلى ذاته الخبيثة التي يعرفها جيدا، وقد لا يحيد عن معتاقته أبدا. مثل هذا الحب كان عزيزا على ربه ماريا ريلكه

(٦) بقول جوبه: "ابعد لتكشف (أو تتري) في الجماعة، اما العبرة في الوحدة

R. M. Rilke الذي لم يؤمن إلا بوحدة الإنسان (أو بوحدة الوجود كما آمن بها شيللي)، لكنها الوحدة التي لم تفصل عن الخارج؛ فهي ليست وحدة إيملي ديكسس التي أغلقت على نفسها تماما بسبب حب فاشل مع راهب، وكذلك مي زيادة في أيامها الأخيرة.

أساسا، يطلق الإنسان، في اعكم على الأشياء، الأحداث والناس من خلال تجربته الشخصية: فقد يظل حكمه ثابتا على تجربة لم يعيشها أو عاشها من قبل ولم يستطع أن يتخلص من رعبها. هنا نفل تجربة حكمه على الأشياء نسبية أو مُعلّقة.

كنت مع محمد زهران في مقهى سترال. كان حالسا معنا طعل يرشد السياح في النهار وبيع الشوكولاته في المساء. اشترى مناه علبتين اعطيهما لطفلين لبليس مثله. دعونا الطفل ليشاول معا قهوة. أنصت لمشاكله. إدمان أبيه على الشراب، محاولته دبح أنه مرزا، فراره هو من أسرته ومجيئه من الدار البيضاء إلى طنجة، مطاردة الشرطة له عندما يقترب من السياح. حينما بهضنا سألنا:

— إلى أين ستهبان؟

فلما له تلقاها صاحبكين:

— سذهب ليسكر.

تغيرت ملامحه وتوترت. قال مرعجا:

— ستهبان لتدبعا الناس.

هكذا إذن، فكل من يذهب ليسكر، حسب تجربته مع أبيه،

هو داعب لمحاولة دبح الناس. مثل هذا الطعل قد يتخلص من رعب تجربته وقد يلارمه طوال حياته. هنا يضطر الإنسان إلى تطوير تجاربه الثابتة؛ إذ كل علاقة له مع إنسان هي تجربة جديدة تصعب تجاربه الماضية في متحف نفسه وإلا فسيضل مسكوبا بحالته لرضية. قد يساعده انتفاؤها على الخدس والتعبير، لكنها لن تحل له كل المشاكل من نفس النوع المحروون في نفسه. إن تجاربا مثل حلايانا لانبوعس نفس العدد الذي يتلاشى منها يوميا: فما دام عيشا هو موتا اليومي بانتقسيط فكل ذلك هي تجاربا: كل يوم نفقد الإحساس بجذوى تجاربا التي عشناها.

إن علاقتي الأولى مع أسية لا يمكن أن تمتد إلى كرة رغم أنهما تشابهان في كثير من الصفات والسلوك. كما أن علاقتي بكرة ليست مطلقة. إننا نعيش تجربة نجاحا وفشلا كل يوم. انعرق بين أسية وكرة هو أن تجربتي مع أسية كانت فشلا مستمرا معي ونجاحا مستمرا مع غيري، لكن ليس ضروريا أن يكون هناك امتداد لعشل في حب أو صداقة أو رواج... الخ. الفشل أو النجاح سببان وليسا هما عادة مضمونة كما اعتد أن يقول علماء النفس، لكن، أيضا، إلعاء التجارب بهذا المعنى لا يعني الانقطاع جذريا عما حدث. لا أقصد أنا مسطر إلى بعض البعض كمادة حام يجب تكوينها، تطورها والتفاعل معها من البدء. ما أقصده هو أن تتعاوت في تجاربنا رغم ما قد يكون هناك من التشابه والتشابه بين شخصين أو أكثر ضمن علاقة.



الإنسان، أساساً قائم في ذاته. كل علاقة بتكليف معها خارج ذاته ليست إلا لقاء مع ذاته من خلال شعافية الآخر ومزايده. ما هو أكيد لديه هو تَوْحُّده. إنه حتى وإن يجد شبيهه فيسيولوجياً أو ذهنياً فإنه سيعمد إلى ابتلاعه ليبقى ذاته (حرية) هو. إنه حرص على إياه بالنساء ليصنع فردوسه أو بالهدم ليرتمي في جحيمه. قال لي شخص: "اعتقد أن الإنسان سيمثل حتى من الفردوس سواء هنا أو في العام الآخر". فهدمت منه أن الإنسان يحب قلبه الأبدى، لأنه يستمد منه اهتمامه بنفسه، عدم رضاء الشامل لمولود منه، لئيمه السيئة التي تُعَمِّقُها فيه حبيبته بتكرار علاقاته العاشلة فيظل يحتبر بها قدرته على الخلق والإصاء. إنه ليس وثاقاً من شيء: فتحثي في مدّ يده للمصافحة يحاول في جهد أن يثاقي سوء سيرته المتعلبة فيه معتمداً على حدسه في معظم الأحيان. فهو يميز ويكتشف: هذا تبدو عليه سِمَةُ الطيبة، هذه هي الرقيقة التي يحلم بها، هذا صديق، هذا خصم، أميس، غشاش، حبيب. ثم يكتشف أنه يتحتم عليه أن يحدس من جديد. أن يعيش تلمسه في ظلام البحث حتى يتأكد له وجوده لهذا ينجا إلى ما هو عابر: يتلعب أي شيء على حاجته مادام ما هو ناصح يستعرف ربه أو هو غير مضمون. يحب للبالغة البراعة، الغلبة والآتي. إن عمر ذكائه الذي لا يتطور بعد يعقده صبر الإنتظار. الملل من الفردوس الموحود أو المتخيل صار يدركه حتى الأطفال. لذلك، كل ما يبقى له هو الحوار ليسيه قلقه عن ذلك الصمت الأبدى المنتظر.

ماذا يريد الإنسان من هذا الوجود إذن؟ يقينا وجوده، إنه يحس أنه مفقود منذ ولادته: من الغيب إلى العيب هذا يكابد من أجل إنساكه ذاته التي تغلت منه. يتحسس نفسه في كل لحظة حتى لا يفقد الإحساس بوجوده، إذ أدبى حركة ومظهر في الوجود بحسبته بوجوده. إن السكون هو مبعث قلقه الحقيقي. فقد تكون مجرد رؤية ورقة دابة، عروبا، شيئا متعصا، أنكسرا، مرضا قاتلا لكي يُثار إحساسه بتلاشي نفسه. لهذا يسرع إلى شدّ أمانه إلى الوجود العردي. إنه يعمل على تجاوز حدود إمكاناته العردية متجها إلى نفسه يحرص على ألا يكون موضوعاً رعيم أنه يعرف أن وجوده لا يتحقق إلا بموضوع. إنه لا يرضى بالعلاقة الموجودة به وبس الواقع. إن الواقع بالنسبة إليه مجرد وجود يحيط به. نفسه هي الوجود الحقيقي الذي يبدأ بوجوده وينتهي بانتهائه.

الإنسان الخلاق، الذي هو أكثر ارتباطاً بهذا الوجود، يضيف في كل يوم صرخة احتجاجية جديدة إلى الصرخات الإنسانية للمسجدة في زمن الإنسان، لكن صرخته لم تحقق له بعد الرضاء على وجوده. يظل ما يفعله مجرد محاولة لإيجاد شرف وجوده بعد أن يس من الأخلاقيات الجاهزة والخلاص الإلهي أدرك أن الفرصة الوحيدة التي اتاحت له للتخفيف من قلق مصيره هي أن يعزّي نفسه بنفسه: ألا ينتظر العزاء من أحد. ليس هناك من نال اعتبار إحوته. أليس أنه، بعد أن أهين زمن الآلهة والأسياء، لم يبق إلا زمن القنّة؟ إنه كلما أدرك حقيقة نفسه تعاقم سطحه على نفسه. زمنه

لا يتيح له فرصة الرضا الشامل على وجوده. مثاله هو أن يريح نفسه ويحسر العالم. يذهي أنه كلما اقترب من ربح العالم ابتعد عن ربح نفسه، لكنه هل يصحي بانعصانه التام عن العالم؟ إن العالم هو جسده الذي يكره روائحه ويحب لذاته. إنه ساخط على عاهاته وراض عن كماله، يلص قبحه وفسقه ويحسد جماله وعفته. ورغم هذا التفتتد والأفلات فإن رفضه يتحدد تأجيله بما يريحه أو يحضره مردداً قول شاعر:

إسا دنياي نفسي...

فإذا هلكت نفسي

فلا عاش أحد

ليت أن الشمس بعدي فرت

ثم لم تشرق على أهل بلد

إنه مستهوى الكبرياء وحس الذات المؤذي. أهو مازح أم حاد هذا الإنسان؟ إنا لا ندري إلا إذا عرفنا حياته والظروف التي جعلته يطالب بالوجود الموارى لوجوده: العالم موجود بقدر ما هو موجود فيه. إنه بهذا التفرير يبي حتى نفسه من أنه قد كان، مادام يكر ما أسماء كيركيغار Kierkegaard "الإعارة"، وتنش "العود الأبدى". لقد نظر إلى نفسه كموجود جاء معه عالمه وذهب معه: سقط صحبة نفسه.

إنها حالة البرص المؤجل، حالة خاصة، لكنها، بالضرورة، مشتركون في مثل هذه الحالة. إن قبولنا لمعنى حالة الاعتدال، لمبدأ الاستمرارية، ليس هو أبداً إلا تأجيلاً مطولاً رهيباً بمستقبلية تعالوية غامضة.

بأنى إلى العالم منجده جاهراً على صورته بدءاً من الاسم الذي تستسنى به حتى آخر موصية وبقرة البرص المعتدل أو المتطرف بصاع وجود حديد على الصورة التي سريدها لأمسنا. "خلق الله الإنسان على صورته". فحتى ضمير هذه الماء يضعنا في التباس. ! وما قد قام أعطيت لي فرصة الإمكان فليس هناك ما يستعني من تحقيق وجودي بالفعل.

إن كل ما يملكه الإنسان هو عظمته التي نغزيه في مصيره، ولا يحس أن تتحل عظمته إلا إذا ناقص بالخلق ما هو موجود. وهكذا ثبت أنه إذا كان مجيئه عبثاً عنه ومصيره عبثاً عنه فوجوده هاهنا هو اطمئنان والتبصير الذي يهره في مجهوله بما يحققه. إنه يراض على أن يكون غير ما هو عليه. إن إضافة إنسان إلى إنسان أو حلول إنسان محل إنسان لا يغير شيئاً ما. لذلك يحرص الإنسان على أن يكون له رسمه وإبداعه حتى لا يضاف إلى التراكم الشرقي. وبهذا يعارق صيغة "الإنسان" ليصير "إنساناً". إن هذا الإنسان أممي، في هذا المقهى، لا أشك في واقعه الإنساني، لكني لا أعرف شيئاً عن قيمة واقعه. إنه بالنسبة لي: أنا محمد رائد هو الإنسان، وأنا بالنسبة إليه: هو محمد رائد واقعي الإنساني وهكذا يتحدد الحكم على الواقع والحكم على قيمة الواقع.

مرة أخرى لا يعني هذا أي ما يوشح علاقة إنسان بإنسان. ما أقصده هو التمايز الإنساني والمراقبة إن عاينته السامية هي أن يحقق أبعاد من وجوده العادي الذي وهب له. أن يرى ما صبه مصقولاً في حاضره وحاضره متجاوزاً في مستقبله.

## محاكمة الأدب

**لقد انتهى دور الأدب.** هذه ما يرددّه اليوم بعضهم منهم من لا يزال يقرؤه بعير اهتمام كبير، منهم من كفّ تماماً عن قراءة كل ما يستحقُّ بصحة إلى الأدب.

إنما نعمهم منهم أن الاستمتاع بالأدب لم يعد مجدياً، عوضاً بالمتعة المادية. لكن هل وجد، حقاً، هؤلاء العارفون عن الأدب هي المادة التعويص الذي يعني حياتهم؟ إذا كانوا يحسّون بالفراغ الروحي فإن ربكّه قال عنهم: "إذا هو وجودكم اليومي يبدو لكم فقيراً فاتهموه، اتهموا أنفسكم بلكم لستم شعراء بما فيه الكفاية لكي تحلبوا إليكم حيراته".

ما هي دعوى هؤلاء ضد الأدب؟ هل اتهم عليهم فهمه؟ أصار مملاً؟ أم بعد لديه ما يقدمه بعدما استكملت العلوم الإنسانية بينها؟ أي نوع من الأدب بالذات يعني إهماله؟. إنها امثلة كثيرة لكن الرأي السائد، بين هؤلاء السامعين من الأدب، هو أنهم يستحقّون بالعام من التأنيب إتهم على حق إذا

كانوا صيد الألعاب (التي تشبه الآلات اللوحية بتميمة)، أو تعامه الوصف والحوار التقليديين<sup>(١)</sup>.

إن حياتنا هي تجارب، لكن الكاتب الحقيقي لا يعلم التجارب. إنه يوقظ الإحساس بها: "لم أحيء لأعلم، لكن لكي أوقظ" كما قال ميهر بابا.

الكاتب لم يتحلل عن إصصال تجربته وتجربة الغير التي يجعل معها ليخلقها من جديد. أحيانا، تجربة الكاتب الذاتية هي التي يبحث عنها القارئ، وتجربة الغير يرفض أن يتلاءم معها فيتجاوزها كواقع مادي أو لسداحة تفهينها وتعامه موضوعها

هناك من يرفض أن يؤكد له الكاتب ما يعرفه يريد منه غير المعروف، الخارق للعادة. لكن الكاتب لا يعبر فقط عن معنى وجوده حتى وإن أُرِد ذلك. "إن معنى كتاباتي، مثل معنى وجودي، هو انتصار ما هو إنساني" كما يقول جوته.

من حق القارئ أن يرفض أدبا وجوده موقوف فقط على الذين كتب لصالحهم.

هناك من يبي القراء من يريد أن يفهم مسترحيا في شروط. قد تكون عيبه على بيت من الشعر وعيبه الأخرى على شائنة النظم، نصف انتباهه الآخر قد يكون مشغولا بسدة متحيلة أو مشكك. إن مثل هذا التشتت الذهني هو الذي يجعل من قصيدة معهومة، مع التبركير الذي تستلزمه، قصيدة مبهمه فتتفهم بالغموض.

(١) في القرن التاسع عشر، كان الكتاب المشغول يحاولون تعمله سستدال بريك، غلوبير وجين أرويس في الوصف ومعتبر ساجور. واليوم يحاول الكتاب المشغول قولهمون بدليلهمواي، جون شابليك وضمرالد في حوار والعاما للتبريرة

القارئ إذاً هو الذي حقق هذا الإبهام والغموض. وقد لا تكون القصيدة هي الشعر أو الإعجاز. هي هذه الحالة، على القارئ أن يحتار ميله. الشاعر أو الكاتب الذهني لا يطلب من القارئ مطلقاً أن يفهم نفس المعنى الذي يقصده، ما يفهمه هو أن يكون لشعره أو نثره معنى ما أو مجرد إحساس في ذهن قارئه، لأن تطابق الفهم مستحيل أو هو قد يفسد سحر الفن. وقد يحدث أن يخلق المبدع لنفسه ويمثل للتلقي ما يرحبه النص أكثر مما يفهمه النص ذاته وهذه أسس غاية بين المبدع والمتلقي.

هدف الكاتب ليس هو أن يجد نفسه بكنيته في نفس قارئه، وإنما المهم، الأكثر جدوى، هو أن يجد القارئ نفسه فيما يقرأه في علاقة مع العالم. وقد يحدث أيضا أن يصرع المتلقي إذا كشف له السائد أو المبدع نفسه (من خلال استجواب أو نص تجربته الأدبية) عن مفهوم غير الذي لفهمه هو بنفسه. هناك سحر بين المبدع والمتلقي إذا انكشف فقد سموا سرة.

الحالة التي يُفكر فيها العمل الأدبي لها أيضا علاقة بالتركيب والشروط، بالإحساس والحمود إن أزمة ما، خاصة أو عامة، الاقتصادية أو سياسية، تعبر فهم الموضوع أو تفسره. الموضوع قد يحض حتى لفصول وتقنيات الطفس، فالعمل الأدبي داخلي وخارجي معا. وإذا كان الأدب (أو أي فن) لا يجر إلا بسراج وطقس حاصين فلا بد أن يفهم من أن يفهم في ظروف خاصة تساعد مراج القارئ وتطلعه لاستيعاب مراج الكاتب الذي كتب به عمله

عندما كانت (فيش مع ماثيو (بطلان في دروب الحرية لسارتر) في النور عثرت ماثيو عن موروها من صورة عوكان الشخصية. اجابها ماثيو بان غوغان رسم صورته وهو مرض. ليس صدفة أن بودير كان يعطى البسطة ويعيق بينه بالبحور وبسنة حوائضه بالحشيش ورامبو يكتب «فصل في المحجيم» وهو يلعب العالم جهرا ويصنع حوله في سحط. او كما يقول بيتشه: «لانه يستحيل على المرء، فيما يبدو لي، أن يكون قنانيا دون أن يكون مريضاً»؛ ليس المقصود هنا خلق نفس الظروف المطابقة لفهم عمل أدبي عميق. إن تلك الظروف نفسها تفتت حتى من الكاتب نفسه قد يتطلبه بذل جهد لخلق نفس الجو والمزاج، اللذين يتكلفهما القارئ، للإحساس بعنصر الأدبي مرة ثانية. إن مزاج الإبداع ليس ديمومة. إنه شعور في رنن نفسي وبيولوجي متذبذب. كما أن مزاج القارئ، في الفهم، لا يختلف كثيرا عن أحوال الكاتب في كشف الحقائق. الكاتب أيضا يطبق عليه نفس مفهوم التشتت الذهني والحالة الخاصة والعامية وهو يكتب. إن العمل الأدبي التجريبي، مثلا، تلعب عليه نزعة الإحساس به أكثر من فهمه. إن وعي الكاتب التجريبي يخصص لرفع الارتفاع وترابطه تجاه تجانس الكلمات وتجربتها، كما فعل جويس خاصة في بوليسيس وسهر عن فيعمر حيث كان يفضل كلمة جميلة في تركيب جميل على امرأة في أروع جمالها وريبتها. مثل هذا الجهد لفهم والإحساس يحدث أيضا مع كافكا. لابد إذا من أن يكون القارئ مستعدا لقبول فكرة الإحباط التي تواجه مصير الإنسان بلا شعقة.

هل يبرهه، جذبا، هؤلاء الراحمون في الأدب أن يتخلوا بهائيا عن أشد أنواع التعبير الذي كلف الإنسان كثيرا من الشقاء ليتفنى عنه...؟ إن بعضهم يرى أن غلة هذا التفاني هو أن الأدب يعنى مسألة الإنسان أكثر مما يستأصلها سواء في «أوديب ملكا»، «كالدريد» أو في «الأرض» لرولا لكن يبدو أن هؤلاء يعطرون إلى العمل الأدبي كدواء لعلاج أمراض الإنسان النفسية والاجتماعية والسياسية. وهذا خطأ. إن الأدب قد يكون تعبيراً عن علل، لكن ليست له وصفة لعلاجها مباشرة. هناك علوم إنسانية أخرى كميعة بعلاجها. الأديب لا يقدم برهانا يقينيا عن فكرة البعث، لا يدخل البشر إلى الفردوس أو المحجيم، لا بعد بشيء، لأنه مأهول بهواه وماهو بشيء. إنه يخلق الخور والبحث. مهمته هي أن يكشف عن السلب والإيجاب في الإنسان. بمرء ولكنه لا يخطئ.

لقد بذات محاكمة الأدب لدى ظهور العلوم الإنسانية مستقلة عنه فيما كان يحتكره الأدب. كان هدف الأدب هو إشراك الناس في تجاربهم وشرح لهم مشاكلهم الاجتماعية والسياسية. حين كانت العلوم الإنسانية في بداية نموها وتطورها كان الأدب ما يزال يملك مشروعية الحياة عنها كان ضروريا، مثلا، أن يتحدث رولا في عصره ليعرض شرط العمال في جيرمينال. الدعوى العامة ضد الأدب، في رأي بعضهم، هي أن الأدب إذا كان عنصرا من الإيديولوجية العامة فلماذا يتخطى عن الإيديولوجيات الأخرى؟

لم يعد الأدب الأسلوبى، الذي هو غالبا وهم، يتوب عن الخلقائق. إنه غير قادر إلا على طرح المشاكل الإنسانية ووصفها وتحليلها من خلال التجربة وليس من خلال الشظير صحيح أن المذاهب الفكرية هي أبيض لم تستطع بعد أن تؤثر في الإنسانية إلى الحد الذي يجعلها تعيش أسمى قيمها ضمن فرصياتها المتحيلة لقد اكتشف شوبنهاور ونيتشه أن الإنسان عقلاني وعاطفي معا. وظهر فرويد واتباعه ليؤكدوا ويهيكموا الدوافع غير العقلانية في الإنسان: أخرجوا الإنسان من الفلسفة والأدب وأدخلوه إلى العلم التطبيقي.

وهكذا صدر الحكم على الأدب الذي يفهم منه أن الأديب إذا أعطى حلا ما لمشكل إنساني فعلى القارىء أن يعتبره وجهة نظر فقط.

اتهم آخر يوجه إلى الأدب هو أنه دعاوي وسفسار. هذا المفهوم صحيح إلى حد بعيد مادام الأدب له تجاره ومشعوده.

إذا كان العالم هو الوهم الذي يمسك الحقيقة كما يقول ميهربا، فإن الأدب هو أحد أوهامنا فإذا هو لا يمسك الحقيقة كلها فإنه يساهم في تبيث عينا هذا ما قد يعزى به الأديب الحقيقي نفسه وسط العازمين على الأدب وتجاره.

## غواية الشعر وتسامحه

من احتقر المرأة، ليس ضروريا أن يكون برجسيا. ربما احتقرها لينتفى من الذين يتهربون من رؤية وجوههم فيها إذا كانت المرأة تسوركهم فأين ستولون وجوهكم؟ هذا إذا لم تكن المرأة قد احتقرت نفسها لنفسها.

لقد هلكتي البعد عينا ولم يهلكني المطر في العابة. أنا، حيث أنا، وجاري مثل جمجمة مصقولة في الصحراء يحتتمي فيها العنقرب الأصفر هاربا من شروق الشمس. الشعر ليس مرآة للوجوه الدائبة. فمس طبيعة الشعر أنه لا يتيح لنا أن نفهم كل ما يريد منه. لكنه، رغم جبروته، يبقى أفضل صوت، حين يهبنا تسامحه.

الإيقاع الشعري يؤلف مع ما هو غير مألوف. فحين يكون لنا قلب متعب لا يخلصنا إلا الشعر؛ لأن الإنسان، في النهاية، لا يملك إلا حلمه، إلا شعره. وحين نعقد طفولتنا لا يعيدها لنا إلا الشعر.

قد يقترب من ذاتية الشاعر، لكن صميم إحساسه الإبداعي يستدعي حشوها ورهبة. إن إعادة قراءة قصيدة، سماع قطعة موسيقية ورؤية لوحة مرات وسرت هي محاولة منا لتكتمة ما بتركه لنا المدح حرا للوجدان. وإذا لم تحدث هذه التكتمة فحتما

يُنْأَر ما يحكم عليه نحن بعموص الشاعر ويحتج هو على سطحية  
النتقي لكن الشاعر قد يعترف بأنه هو والقارئ شريكان في  
اللغة كما نقرأ بولدر أن يقول: "أيها القارئ الملتقى-  
يا شبيهي، يا أخي!"

الحياة لا تُدْرَك إلا بالعين، والكلمة هي دما. وهذا لا يعني أننا  
نتمنى أن نموت بعد الآخر. دعنا، إن الشمس لها معنى يختلف  
عن الجيوب. وربما كان قمر الصحراء أكثر شاعرية من قمر  
العابث والجبيل، لكن شاعرته أيها لا توقف حيالنا عن  
الجنيت. اليس أن هناك كذلك إزدواجية الرؤية: كان يرى  
الأحوال قمرين في السماء أو أنعين في وجه؟ ولا نقترح أن يصح  
الحلم دائما صدق من الواقع: "فالس ملكك عندما يحلمون  
ومتسولون عندما يستخدمون العقل والحكمة".

الكاتب قد يحتاج أن لا يعبر عن معناه لفظاً بلغة، أما الشاعر  
فيصطفي التلميح. لا أقصد هنا هؤلاء الذين قال عنهم إليوت:  
"لم يتعلم لهم إلا انتفاء حير الكلام للشيء الذي لم تعد شدة ضرورة  
لقوله". إن هؤلاء يجرئون الأشياء والأشخاص سواء بسواء،  
يعبرون بأكثر من لفظ عن معنى واحد، يبالغون في تلميح  
الكلمات حتى تعتقد لونها الأصلي. إنها لغة وثلة البرناسيين  
الذين يهتمون بالإطار الفني أكثر من مصموم صورته لأن "الشعر  
يصاغ بكلمات لا بأفكار" كما يشاء أن يقول ملازمي.

إننا نضطر أن نتعامل مع الأشياء والأشخاص في الظلام أو  
البعد: نتنمئسها ونسمعهم، لكننا لا نراها ولا نراهم. إن الأشياء

تترأى لنا ساكنة أو متحركة، غير أنه لا مبرر بين شجرة البرتقال  
والليمون، الحصان والفرس، الرجل والمرأة إلا بما لدى كل مما من  
استعداد وتفاوت قوة الفراسة والحدس.

الشعر يتكلم بالسنة الشياطين والسرعة، وأكثر الناس لا  
يراقهم إلا كلام الملائكة، إن كانوا يتكلمون.

الشعر تكرر في دون نرجسية أو استعراء، لكن له طقوسه.

الشاعر يحلم بسحر الشيء لا بالشيء، بالأن المتعدد: رأيتني  
وأنا Je me voyais me voir فالتري في "البارك الشابة"  
La jeune Parque.

من خلال أحلام بول فاليري واحترافه لذاته، وشوة رؤاه يحاول  
إسناك للمكني، ورحم أنه يعرف أن "الإنسان حلم مستحيل" كما  
قال سارتر عن ملازمي. إن الذي يقول: أنا لي ألف ماض غير قادر  
على أن يراهم على مستقبل واحد. الماضي "ملقعة رماد الحرية"  
المفروقة. حصار مُسَيَّج، صوت ساحرة عوليس وصبر يملوب  
معبدة نسج ثوبه دون يأس.

الشعر الحقيقي ناز دون رماد. هو البحث عن الشيء ثم  
تجاوزه. الشعر الذي يُستهلك بسهولة هو مثل اشتعال النار في  
الغاز. مثل هذا الشعر شبيه بعلك يُغشي بعد مضغه.

إنه افتتاع ممل أن يعبر عن الأشياء بنفس السهولة التي نعبرها  
بها أو نراها. "إن العام هو ما أفكر فيه، والشمس إنما توجد كما  
أراها، والأرض إنما توجد كما أحسها، والإنسان نفسه حجم من  
الأحلام" كما قال شوبنهايم في مذكراته.

ذكر تينسي وليامز في مسرحيته هبوط أورفيوس بأن هناك طائرا أزرق بلا رجلين، يعيش سماويا، ضئيل الجسم لكن جناحيه كبيران، ينام عاليا جدا على متن الريح، لا يزاحمه نوع آخر من الطيور أقوى منه. كل السماء له إلا الأرض، ففي جاذبية الأرض موته، وهو لا ينزل إلا مرة واحدة: عندما يموت. هكذا هي حرية الشاعر في قوته السالبة - السامية. لا يزاحمه فيها إلا من يريد أن يحيا ويموت مثله.

### الشعور ورغباته المركزية

لم يكن محمد شكري يطمح في بداياته مطلع الستينات حين بدأ مشواره مع الكتابة بأكثر من شهرة إقليمية في شمال المغرب، وهو لا يخجل من الحديث عن تلك المرحلة في كتابه الجديد إنما يسخر منها برحابة صدر ويتذكر بعد كل تلك السنين كيف اقتنص لنفسه آنذاك لقب "الكاتب المغربي" وتصوّر مع أول مقال له على طريقة أحمد شوقي واضعا يده على خده، مسيلا عينيه على حلم التحول إلى كاتب محلي معروف ينهض له الناس احتراما كما كانوا يفعلون مع كاتب مغربي اسمه محمد الصبيح في أحد مقاهي تطوان.

وقد حقق شكري ما هو أبعد من ذلك الحلم، وصار معروفا في كافة أرجاء الوطن العربي، و مترجما إلى معظم لغات العالم الحية لكنه لم يستسلم إلى حالة النجاح وسكونيته قاطعا لإدعائه الأدبية من وسطها مستنمحا على أمجاد مضت كما يفعل معظم مشاهير الأدب في دنيا العروبة إنما وأصل حفر مساره الخاص من الأمية إلى العالمية بمثابة دأب لا تجدهما إلا عند كبار المبدعين مما يجعل لكل كتاب من كتبه نكهة خاصة وغير متوقعة، وهذا ما سيكتشفه حديثا المحررون معه في كتابه الجديد.

إن للأولف في هذا الكتاب ينطلق من بديهية أهملها غيره من



الذين تحدثوا عن تجاربهم الأدبية، وهي ما من أحد فوق النقد لذا تراه يصول شرقا وغربا وعربيا واجنبيا مشرعا نصوصه بمبضع العارف دون خشية من سطوة الاسماء الكبيرة فهو ينتقد نجيب محفوظ، وأوديس بأسلوب يلغي التبعية الفكرية والفنية دون أن ينقص من كمية الاحترام التي يكتسبها لإنجازاتها. فهو لا يريد أن يكون محبوبا أو مرهوبا بمقدار ما تشغله مسألة التعبير عن قناعاته الفكرية دون وصاية أو مصادرة.

ولأنه على معرفة جيدة بكواليس الحياة الأدبية، فإن محمد شكري لا يأخذ أي حكم نقدي كمنسمة لا تقبل النقاش، ويعرف أن الكبار قبل الصغار يقعون في أخطاء كبرى، فقد كتب اندري جيد ذات يوم تقريرا عن رواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن الضائع" أكد فيه أنها لا تصلح للنشر، ثم ندم على ذلك الحكم ببقية حياته، لذا حاول شكري أن يدخل إلى النصوص التي يشرح من خلالها تجربته الأدبية وفهمه لدور الإبداع الأدبي مغسولا من كافة الأحكام المسبقة دون أن يعني ذلك قدرته على الخلاص من كافة الأحن الشخصية التي تنشأ في الأوساط الأدبية، ولعل الذين يرون الوجه غير السباحي في روايات الطاهر بن جلون سيختلفون معه في تقويم أدب ذلك الكاتب وفي دور تلك الموجة الأدبية التي لا يمكن لها الشحرور الأبيض الكثير من الود، ويدعو إلى التخلص من سمسرتها، وشعوريتها التي تشكسب به غربا من خلال ناجير مفردات فولكلورها المحلي.

لقد قبل عن شكري ذات يوم أنه صاحب الرواية الواحدة التي يكررها باسماء مختلفة، وكان تشابه المناخات في "الحيز الحافي" و"زمن الأخطاء" مصدر ذلك الحكم غير الدقيق الذي أهمل كتابه عن بول بولز في طنجة ورحلته الروحية مع جان جنيه، ودفنه الفنية البارعة في رسم شخصيات "السوق الداخلي". وإذا كانت تلك الأمثلة كلها لا تقنع من تبنى ذلك الحكم فإن الكتاب الجديد "غوايات الشحرور الأبيض" سيقدم لأولئك الذين لا يريدون أن يقرأوا مرة أخرى عن طفولة بالسة ما بين تطوان والعرائش وجها آخر من وجوه هذا الكاتب المتنوع والبالغ الخصوبة.

ولاسم هذا الكتاب قصة اشركني فيها محمد شكري على غير توقع حين أرسل الكتاب دون عنوان تاركاني باسم الصداقة مهمة اختيار الاسم، وكتابة المقدمة، فلم أكثرث للتقديم بمقدار اهتمامي بالعنوان لمعرفتي بأن الاسم إن لم يحط بالكتاب إحاطة سور بمعصم وإن لم يبد مرتاحا على غلافه الأول كاطمئنان ولید يشمطي مشبعا بالجليب والدفء في حضن أمه، فإن وهج الكتاب سينقص، هذا إن لم يضلل الاسم القارئ المجهول، ويحجب عنه بعض مضامين كتاب شديد التنوع والكثافة. وفي غمرة حيرة تظل وتخفي، وخلال عشرات الأفكار التي تتلاطم دون موجه كسبارات مدينة دون إشارات مرور، وبين أسماء تشع ثم تنطفئ كالألعاب النارية تذكرت أن أصدقاء محمد شكري في طفولته كانوا يطلقون عليه لقب Black Sparrow

وأنه لم يكن برتاح لذلك اللقب الذي حصل عليه عن جدارة حيث كان رماد المدخن ودخان السيارات، وغبار الأسطح التي ينشأ عليها شريداً ومطارداً يلوته بالأسود ويغطي وجهه بعلقات كثيفة من الرماد والغبار.

في تلك المرحلة بالذات كان الطفل الذي استوعب مبكراً خطورة عنصرية اللغة، يحلم بالتحول إلى شحور أبيض، وبالتخليق خارج ذلك الشرط الاجتماعي الذي سجنه الظروف داخله، وكان عنده غوايات كثيرة حقق بعضها، ولغظ بعضها، وعدل في الكثير منها مستبدلاً غواية بأخرى ليجد الآن، وهو يقضي كهولته المادئة وحيداً مع كلبه في شقته الطنجاوية بأن الكتابة والقراءة هما الغويتان المركزتان اللتان لم يغطي الزمان جذوتيهما، ولم يقلل تعاقب الأيام من سحرهما الطائفي.

الحبيبات ذهبن بعيداً، والأصدقاء بعضهم خان وبعضهم مات، وبعضهم طعن في الصدر والظهر ومضى، والدنيا تبدلت، ومعها أهلها، وبقيت غواية الأدب التي تلبست الشحور الأسود طفلاً تستوطن عقل وقلب ذلك الكاتب الذي استسهل البعض تجربته وحاول تقزيمها، وما هو يتكشف في جديده عن عمق ينذر وجوده بين أدهاء العربية المعاصرين، وعن أسلوب يصح أن تستعير لأجله فرجينيا وولف التي وصفت أسلوب جوزيف كونراد ذات يوم بأنه كهليلين الطروادية ملكة جمال الأسطورة التي مشيت، واستدارت وحدقت في مرآتها طويلاً لتندرك في لحظة نادرة من لحظات التجلي أنها لن تكون قبيحة مهما فعلت.

وهكذا هو أسلوب محمد شكري الذي يتودد إلى اللغة كالعشاق، ويقتنص شواردها كالبواشي ويمتلك فوق ذلك الحب والقدرة على الاحتضان شجاعة نحت الفاظ جديدة لم يسبقه إليها أحد ككلمة "أُستَرَوَح" التي يقترحها كاسم مكان لذلك السيدم الذي تسبح فيه أرواح البشر بعد مغادرتها لأجسادهم.

لقد تحول شكري بالمعرفة إلى شحور أبيض، وخرج من عالم البلطجية، ولصوص الشوارع، وبنات الغوى، وأصحاب السوابق إلى عالم جديد نظيف، وطموح، ونبل، وهو يدرك اليوم أنه لا يستطيع أن يمدّ يده للمساعدة لجميع من عاشهم وعاش معهم في السوق الداخلي في طنجة لكنه ومن خلال التجربة القاسية التي أجاد التعبير عنها بذل أصحابه القدامى، وجميع الضالعين في كافة مدن العالم إلى طريق النجاة، وإلى إمكانية الانتصار على قبح العالم بالمعرفة التي صنع منها الأجنحة التي ساعدته على الوصول إلى دنيا جديدة ومختلفة عما ألفه وعرفه في طفولته المعبدة. ولأن الشحور الطنجاوي لم يقع في خطأ "ليكاروس" الذي ذابت أجنحته الشمعية مع أول موجة دافئة من أشعة الشمس، فإنه ما يزال يحافظ على اتقاة التحليق، ويرفرق بأنجنحته التي صنعها من ذهب المعرفة وحلق بها عالياً ليرشد بقية الشحارير إلى معالم دروب الخلاص.

محبي الدين اللاذقاني  
لندن ٢٧ - ١١ - ١٩٩٧

## هذا الكتاب

من اخترع المرأة، ليس ضروريا أن يكون مرجسيا.  
ربما اخترعها ليتشقى من الذين ينهرون من رؤية  
وجوههم فيها. إذا كانت المرأة تسوركم فأين ستولون  
وجوهكم؟ هذه إذا لم تكن المرأة قد اخترعت نفسها لنفسها.  
محمد شكري

